

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**



**TESIS DOCTORAL**

**El valor estético en el diseño del ecohábitat**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Chen Yiju**

Directora

**Ana M. Gallinal Moreno**

**Madrid, 2016**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE  
MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

EL VALOR ESTÉTICO EN EL DISEÑO DEL  
ECOHÁBITAT

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yiju Chen

Bajo la dirección de la Doctora:

Ana M. Gallinal Moreno

Madrid, 2015





## Agradecimientos

Durante estos años son muchas las personas que han participado en esta investigación, muchas también las que he ido conociendo a lo largo de esta investigación, tanto en el campo teórico como en la realización del trabajo de campo. Por este motivo quisiera agradecerles a ellas en primer lugar. Gracias por vuestra generosidad, por compartir vuestras experiencias y vuestras percepciones sobre el tema. Gracias Albert, Alicia, Tomi, Luis, Javi, Víctor, Manu, Miguel, Gisela, Iván y Krasimir –seguro que me dejo a alguien– por vuestra compañía y la confianza que me habéis prestado de forma desinteresada.

En segundo lugar quisiera dar las gracias al Ministerio de Asuntos Exteriores de Taiwán sin cuya beca no hubiese sido posible la materialización de esta investigación.

También quisiera presentar mi agradecimiento a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid que ha acogido esta investigación y donde he podido, a lo largo de todo este tiempo, desarrollar mi labor investigadora.

No puedo tampoco dejar de mencionar a mis amigos, que me han brindado todo tipo de apoyo. Gracias Ruth, Rosa, Juan y Yuwen, Chiang y José por escucharme y aconsejarme y por abrirme vuestro círculo de amistades y vuestro hogar.

Un sincero agradecimiento a mi directora de tesis, Ana M. Gallinal, por las claras indicaciones y variadas sugerencias tanto en materia metodológica como en la dirección de esta investigación y, por encima de todo, por la paciencia y la confianza depositada en mí.

Quisiera expresar un especial agradecimiento a Beatriz Herrero, mi correctora de redacción de estilo académico, por su respaldo y su amistad, por la minuciosa atención en cada párrafo y por su dominio de este idioma.

También, debo un gran agradecimiento a Elena Arroyo y Joaquín O’Ryan por las horas dedicadas para la revisión de esta tesis. Gracias a vuestros consejos y comentarios, que me ayudan a ajustar mejor algunas cuestiones conceptuales en esta investigación.

Por último, y lo más importante, quiero agradecer a mi familia, mi padre Chang Han Chen y mi madre Chun Hua Chao. Todo esto no hubiera sido posible sin su amparo incondicional. Éste también es vuestro premio.

# ÍNDICE

RESUMEN	I
ABSTRACT	III
INTRODUCCIÓN	V

---

<b>PLANTEAMIENTO DE LA TESIS</b>	<b>1</b>
----------------------------------	----------

Antecedentes	1
Hipótesis	5
Objetivos de la investigación	7
Diseño metodológico	8
Justificación de la investigación	12

---

<b>1. DESARROLLO DE IDEAS PRINCIPALES</b>	<b>14</b>
---	-----------

1.1. El desarrollo sostenible como cuestión social	14
1.2. La formación de la subjetividad en la comprensión de la ecología y el ecohábitat	22
1.3. Calidad artística y estética en la interacción del individuo con el “espacio de hábitat”	38
1.4. Los modos de hacer artísticos en la formación del ecohábitat	78
1.5. La ampliación del papel del artista, de las intervenciones artísticas y de los espectadores	112

<b>2. METODOLOGÍA</b>	<b>132</b>
2.1. La “Teoría fundamentada” (Grounded Theory) como metodología para realizar el trabajo de campo	132
2.2. Los sujetos de investigación	143
2.3 El análisis de datos	186
<b>3. RESULTADO DEL MUESTREO TEÓRICO</b>	<b>194</b>
3.1. Lo bello de cuidar la tierra y cuidar a la gente	195
3.2. El retorno hacia la sensibilidad de cada dialogante	216
3.3. El espacio de la intersubjetividad	241
3.4. La creatividad	257
3.5. La apertura hacia otros modos de hacer y de relacionarse	268
3.5.1. La creación de espacios de cooperación, de compartir y de trabajar desinteresadamente	275
3.5.2. Las estructuras organizativas para la autogestión y la cogestión: los espacios asamblearios y las redes de colaboración	283
3.5.3. Inventar otras formas de producción: la economía común y la economía del tiempo	294
3.5.4. La creación de los “espacios de comunicación” y de la “puesta en común de los deseos”	300
3.5.5. La creación de modos de hacer y de relacionarse mediante sinergias	311
<b>4. EL PROCESO DIALÓGICO COMO MODO INTERPRETATIVO Y CREATIVO EN LA CONSTRUCCIÓN DE ECOHÁBITAT</b>	<b>318</b>
4.1. ¿Qué es el proceso dialógico?	322
4.2. ¿Cómo el proceso dialógico predetermina el valor estético?	331
4.3. El valor estético del ecohábitat en el modo de conocer dialógico	350
4.3.1. El autoconocimiento de la subjetividad a partir de la mirada del “otro”	351

4.3.2. El autoconocimiento de la subjetividad en la empatía estética	355
4.3.3. La creación de las formas abiertas	361
4.3.4. La difusión de los paradigmas artísticos	369
<b>5. CONCLUSIÓN</b>	<b>378</b>
<hr/>	
ANEXO I	386
ANEXO II	387
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	388
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	400
ÍNDICE DE FIGURAS	413



## RESUMEN

En los últimos diez años se han generado diversos proyectos que ponen de manifiesto la voluntad de considerar los principios de sostenibilidad ecológica en las estructuras de coordinación y gestión de los recursos, así como en las relaciones con el entorno. Frente a estos intentos de crear una sociedad sostenible a diferentes escalas, una investigación acerca de los procesos artísticos en el diseño de ecohábitats puede significar formar nuevas perspectivas y asimilar distintas herramientas que apoyen el pensamiento y las acciones presentes.

La tesis doctoral *El valor estético en el diseño del Ecohábitat* pretende señalar las aportaciones del arte en el ámbito del desarrollo sostenible y mostrar que los modos contemplativos y operativos empleados por cada sujeto involucrado en la construcción de un entorno ecológico son modos de hacer artísticos. Esta investigación se presenta como un estudio empírico de diversos proyectos actuales de construcción ecológica a escala humana centrándose en el análisis de la experiencia estética de los individuos que viven y participan en ellos. La elección de aquellos proyectos cuyo desarrollo se sostiene gracias a la implicación de sus habitantes, conlleva la elaboración de una serie de conjeturas acerca de la similitud entre crear arte y practicar ecología.

El objetivo de esta investigación consiste en señalar los modos interpretativos y creativos que desarrollan los actores participantes en el proceso constructivo de sitios sostenibles de vida biológica y de relaciones humanas para trazar el espectro del valor estético en este mismo contexto. De igual modo, esta investigación visibiliza los modos de intervención que realizan los artistas que trabajan en la recuperación de un ecosistema local. Se ha documentado (en el trabajo de campo) el gusto estético de los



ecohabitantes, se han registrado las prácticas ecológicas que adoptan los sujetos participantes para activar una sensibilidad común y se ha observado el tipo de relaciones que cada sujeto establece con su entorno y sus compañeros.

Teniendo en cuenta los modos perceptivos y creativos señalados, en esta investigación se ha optado por introducir el “modo de conocer dialógico” como una vía interpretativa que permite una aproximación racional sobre el juicio estético que establece cada sujeto en la construcción de su hábitat.

La idea del diálogo –tomada de la metodología pedagógica– esboza el crecimiento personal de cada individuo ante la relación horizontal que establece con otros agentes. Asimismo, el sentido del diálogo derivado de la Ontología hermenéutica hace hincapié en una continua invención y reinvención de los modos de hacer y de pensar que se comparten entre todos los sujetos participantes en el proceso de dar forma a una obra. Estas consideraciones sobre el diálogo como modo de percepción enmarcan a la perfección las situaciones en que los sujetos ecológicos implicados en la construcción de un espacio de hábitat se abren a la lógica de lo exterior, ajustando constantemente sus respuestas según sean sus percepciones sobre la naturaleza y la proyección de su ideal. Al reconocer a cada actor participante del proyecto como un intérprete-creador de su propia experiencia estética, se ha podido determinar que las actividades artísticas que se generan bajo esta perspectiva tienen formas abiertas y se basan en la continua interpretación que cada sujeto realiza hacia la conjunción de las prácticas existentes. Con tales expectativas, este estudio llega a identificar una serie de formas creativas que son inagotables, propias de las prácticas artísticas, y señala las actitudes de los actores-intérpretes para el desarrollo de las prácticas artísticas en este mismo contexto.

## ABSTRACT

The last ten years have produced diverse projects that demonstrate a willingness to consider the principles of ecological sustainability in relation to coordination structures and resource management, as well as in relationships to their surroundings. In light of these attempts to create a sustainable society on different scales, research into artistic processes related to the design of eco-living developments can involve the formation of new perspectives and the integration of different tools which support this thinking and current actions.

The doctoral thesis *Aesthetic Value in the Design of Eco-Living Developments* aims to identify the contributions art has made to the field of sustainable development and demonstrate that the contemplative and operational modes employed by those involved in the construction of an eco-living development are artistic methods of creation. This research consists of an empirical study of various contemporary eco-living projects and focuses on the analysis of the aesthetic experience of the residents and those involved in the construction process. In order to select projects where the participation of the residents has impacted on the development, a series of assumptions about the similarity of creating art and practicing ecology must be made.

The objective of this research is to identify the interpretative and creative modes that the participants develop during the eco-construction process in order to trace the spectrum of aesthetic value in this same context. For this purpose, this thesis collates the intervention methods employed by artists whose work is concerned with the recovery of a local ecosystem. Through fieldwork, this thesis also documents the aesthetic taste of eco-development residents and has recorded the ecological practices that the participants adopt in order to activate a common sensibility. The type of

relationships the subjects establish with their surroundings and their peers have also been analysed.

Considering the perceptive and creative modes outlined, this research aims to introduce the “dialogic understanding” as an interpretative pathway that allows for a rational approach to aesthetic judgement which each participant establishes during the construction of a sustainable development.

The concept of dialogue –adopted from pedagogical methodologies– suggests the personal growth of each individual in relation to the horizontal relationship established with other agents. Equally, the sense of dialogue that derives from hermeneutic ontology emphasises a continuous invention and reinvention of the ways of making and thinking that are shared by all who participate in creating a work. When considered as a mode of knowledge, dialogue provides a framework for the settings where those who construct an eco-living development are receptive to an exterior logic, as they constantly adjust their responses according to their perceptions of nature and the projection of its ideal. Through the recognition of each participant in the project as an actor-creator in his or her own aesthetic experience, it can be concluded that the artistic activities generated by this perspective have open forms and are based on each participant’s continuous interpretation around the amalgamation of existing practices. With such expectations in mind, this study identifies a number of boundless creative forms, derived from artistic practices, and identifies the attitudes of the actor-interpreters that serve as a reference for the development of other artistic practices in this same context.

## INTRODUCCIÓN

Ante la crisis medioambiental, económica, política y social, tratamos de descubrir cuál puede ser la aportación del arte para el desarrollo sostenible, objetivo fundamental hacia el cual pensamos que deben encaminarse las sociedades.

Nuestra motivación por el tema del ecohábitat viene de nuestro contacto personal con proyectos de ecoaldeas, centros sociales autogestionados, procesos constructivos de la bioconstrucción y huertos urbanos. Del conjunto de aspectos que estos proyectos tienen en común, nos han llamado la atención las formas que adoptan para organizarse. Nuestra inquietud viene también avivada por el desajuste experimentado entre la experiencia estética surgida de un proceso vivencial con aquella que nace de la habitual recepción de las obras de arte contemporáneas.

Para explicar la experiencia estética, las teorías artísticas contemporáneas utilizan o bien un lenguaje influido por el pensamiento filosófico moderno y posmoderno, o bien un subjetivismo totalizador. Las consecuencias inmediatas son que la experiencia estética queda, en el primer caso, reservada a un público de entendidos y, en el segundo, reducida al espectador que arbitrariamente resulte interpelado. En cambio, en los proyectos de ecohábitat –que en la práctica incorporan muchas de las premisas teóricas que soportan las obras de arte contemporáneas–, vemos una suerte de “escultura social” construida conjuntamente como una obra funcional colectiva. En la percepción sensitiva de los participantes de estos proyectos –a partir de ahora ecohabitantes–, se descubre una relación –que podemos llamar artística– con el entorno, o dicho de otro modo, podemos leer sus prácticas cotidianas

desde un código artístico. La experiencia estética, en este último caso, estaría al alcance de cualquier participante con independencia de su formación teórica o de su subjetividad.

En los últimos años las instituciones han reconocido el potencial del pensamiento artístico en la promoción del ecologismo local. En la primavera de 2013, la UNESCO organizó el “Congreso Internacional de Hangzhou (China)” (Hangzhou International Congress) en el que se subrayó el papel de la cultura como principal conductor y facilitador de la promoción del desarrollo sostenible. En vista de la agenda de desarrollo post 2015 de Naciones Unidas, dicho Congreso buscaba proporcionar conocimientos sobre arte, aportar investigaciones y datos, y señalar aquellas prácticas favorables a la hora de construir una cultura de desarrollo sostenible. Para ello, se trató de involucrar a la comunidad internacional por medio de debates abiertos.

Margaret Shiu, en el artículo “Redefine artista in residency: creative engagement for sustainable lifestyle” (2013), compartió tanto su experiencia en la estancia que realizó en el *Center for Art, Science & Technology* (CAST) ubicado dentro del *MIT*, como su participación en la Conferencia bienal sobre “Oportunidades internacionales en las Artes: mentes activas”<sup>1</sup> (International opportunities in the arts: engaging minds), organizado por *TransCultural Exchange* en el año 2013. El CAST es uno de los espacios que permite la intersección del arte con la ciencia y la tecnología y el lugar donde Shiu confirma la importancia de reinventar el rol del arte y del artista para transformar la sociedad. Allí mismo comprende que el arte debe colaborar con los medios de comunicación, con la tecnología y con la ciencia. La autora considera también que el artista debe trabajar con comunidades diversas e instituciones, colaborar con movimientos medioambientales y conectar con acciones locales e internacionales.

En dicho libro, Margaret Shiu señala que Ute Meta Bauer, fundadora del MIT Media Lab, utilizó la idea de “arte, cultura y tecnología” como eje para conectar a los artistas con otros centros tecnológicos del MIT con el fin de dar visiones críticas y utilizar la producción artística como modo de verificar los análisis científicos para

---

<sup>1</sup> Conferencia bienal sobre “Oportunidades internacionales en las Artes: mentes activas” (International opportunities in the arts: engaging minds) organizada por TransCultural Exchange, Universidad de Boston, del 10 al 13 de octubre de 2013, [http://www.transculturalexchange.org/conference\\_2013/overview.htm](http://www.transculturalexchange.org/conference_2013/overview.htm). Fecha del último acceso: 27 de abril de 2015.

favorecer el desarrollo cultural. Entendiendo la cultura como el origen de todas las creaciones e invenciones nuevas, se diseñó en el CAST un programa de residencias artísticas de corta duración, según el cual cada centro de ciencia y de tecnología escogía artistas para colaborar con ellos en proyectos experimentales y para imaginar conjuntamente el futuro. Desde su puesta en marcha hasta hoy, este programa ha llegado a convencer al resto de centros de que, frente a la incertidumbre del futuro, las proyecciones científicas sólo proporcionan métodos, mientras que la implicación de pensamientos creativos para resolver problemas siempre es necesaria.

Bauer afirma: «Para el desarrollo de la tecnología hace falta creatividad, para el de las utopías, capacidad de reflexión» (2008, ponencia).

Queda defendida así la presencia imprescindible de los artistas para la transformación social porque son capaces de proponer visiones alternativas ante una realidad dada. Sin embargo, parece oportuno que los artistas reflexionen sobre su profesión y sobre qué tipo de relación establecer con la sociedad para que sus intervenciones, de este modo más autoconscientes, mejoren su impacto social.

Esta reflexión viene justificada por las tendencias globales del *arte comunitario*, donde, para trabajar con los habitantes, los artistas tienden a integrarse completamente en sus redes sociales y a colaborar mediante innovaciones científicas y tecnológicas para conseguir, de entre muchos objetivos, que la sociedad se encamine hacia la sostenibilidad.

En el contexto de “arte público de nuevo género”, en 1995, Lucy Lippard afirma que los artistas son capaces de indicar y esbozar muchas posibilidades dentro de una estructura social preestablecida:

Necesitamos artistas que nos guíen por medio de respuestas sensoriales y cinestéticas a través de la topografía, que nos conduzcan hacia la arqueología y la resurrección de una historia social basada en la Tierra, que nos muestren múltiples lecturas de lugares que significan diferentes cosas para diferentes gentes y en épocas diferentes. (Lippard, 2001, p. 70)

En el artículo “Ecology and the Art of Sustainable Living” (2011), David Harley escribe que la función del arte en nuestra cultura es la de proporcionar

herramientas para que dicha cultura se reinvente. Harley entiende que, si la sociedad sigue su curso evolucionando y buscando nuevos significados, se hace necesario cambiar el lenguaje en cada acto creativo, esto es, inventarlo o reinventarlo cada vez. Uno de los papeles del arte sería entonces trabajar en lo metafórico y expresar infinitas posibilidades sobre el porvenir de la humanidad con el lenguaje simbólico a fin de ganar nuevas atenciones y conexiones y, sobre todo, de cambiar la historia futura.

En este sentido, Harley cita las palabras de Ilya Prigogine: «Nuestro mundo es un mundo en continua “construcción”, gobernado por leyes probabilísticas, y ya no una especie de autómata» (Harley, 2011, p. 27).

De este modo, entendemos que la función del arte recae en generar una infinita combinación de posibilidades para el futuro y en fomentar la imaginación y las habilidades de las personas para afrontar los siempre inevitables problemas.

Esta idea toma cuerpo en los proyectos de arte comunitario, como los denominados “Art Field”, que se realizan en zonas rurales. En estos proyectos los artistas usan los espacios comunes y/o los campos de cultivo como escenarios para exposiciones o talleres artísticos. Entre sus referentes se encuentran: *Echigo-Tsumari Art Triennial* (JP), *The Setouchi Triennial* (JP) o *Togo Rural Village Art Museum* (TW). En estos ejemplos, el arte funciona como medio para conectar el hábitat moderno y la naturaleza con el objetivo de abrir el debate sobre la recuperación de las tradiciones y la regeneración de la industria local.

En la planificación desarrollada por el “Art Field”, las obras buscan integrarse en las prácticas cotidianas de los habitantes para, por un lado, lograr su participación y, por otro, dinamizar la acción/el entorno cultural. Los artistas, por su parte, se retiran intencionalmente de la primera línea de la acción artística (porque no buscan protagonismo o que recaiga en ellos la atención del suceso artístico). Un ejemplo lo tenemos en *Art as Environment: A Cultural Action in Tropic of Cancer* (TW), en *Togo Rural Village Art Museum* (TW) o, incluso en otras acciones del tipo de *Miss Rockaway Armada* (EE. UU.) o *Sunday Soup* (EE. UU.). Estas prácticas culturales, que se ponen en marcha a partir de la idea de uno o varios artistas, se desarrollan e inscriben en espacios públicos cotidianos. En ellas, se observa que los artistas utilizan un lenguaje familiar para diseñar una plataforma cultural que no sólo fomente la participación del público, sino que además les permita delegar en éste la autoría, de

manera que la red social que se forma en el transcurso del evento constituya la verdadera subjetividad de la obra.

Por nuestra parte, nos hemos acercado a observar una serie de proyectos que sin estar calificados como pertenecientes a la corriente de Art Field, reproducen los mismos parámetros que aquellos. Ecoaldeas y centros sociales autogestionados, proyectos de bioconstrucción o huertos urbanos son algunos de los proyectos a los que hemos estado vinculados con motivo de esta investigación. De ellos, nos ha llamado la atención el modo en que los participantes perciben lo bello, en especial, aquellos que trabajaban con la naturaleza día a día.

En estos proyectos observamos que la voz dominante de las instituciones y las prácticas de mercantilización están ausentes, por lo que los artistas se ven obligados, para trabajar de forma colaborativa con otros actores, a adaptar el lenguaje artístico-creativo y conducir las respuestas del público con vistas a establecer sinergias en el proceso de creación.

El resultado es un cambio de contexto donde se han alterado los papeles en la construcción-recepción artística. Este cambio nos hace interrogarnos por la utilidad social de arte. Esta pregunta, sumada a la inquietud por seguir abordando la cuestión de la utilidad social del arte y por investigar el lenguaje artístico en la formación de la reciente cultura ecológica, nos lleva a concretar la orientación de esta investigación hacia la reflexión y la autonomía del lenguaje artístico en torno a los proyectos de creación colectiva.

Para encontrar respuestas, hemos decidido trabajar a partir de datos empíricos recopilados en el trabajo de campo. Durante este proceso, hemos logrado reunir la información necesaria acerca de los modos organizativos y las formas de interacción y sobre las sensibilidades implicadas en dichas vivencias y construir, a este respecto, un conocimiento sobre este tipo de modelo artístico.



# **PLANTEAMIENTO DE LA TESIS**

## **ANTECEDENTES**

Como respuesta a la crisis medioambiental, se han desarrollado abundantes investigaciones en el ámbito filosófico, sociológico, arquitectónico, científico y práctico que ponen de relieve la democracia ecológica y, entre todos, buscan experiencias y formas participativas que hagan posible la construcción de una sociedad ecológica. A la pregunta de qué tipo de entorno queremos y cómo el arte puede contribuir a transformar la sociedad actual, las siguientes aclaraciones filosóficas pretenden señalar qué cualidades artísticas son adecuadas en este contexto, y cuáles pueden favorecer a la autorrealización de un sujeto ecológico.

De acuerdo con Arnold Berleant (2005), Tom Leddy (2005) y Yuriko Saito (2013), teóricos de la estética ambiental, un sujeto no realiza una valoración de su experiencia cotidiana a partir de una postura ajena, sino que esta apreciación parte de la propia experiencia que asienta su sensibilidad con respecto al proceso. La experiencia estética cotidiana se produce principalmente cuando se contempla un objeto o se realiza una acción que (siempre dentro del marco de la cotidianidad) suscita sensaciones profundas. Analizándolas con detalle, estas sensaciones son el resultado de reconocer la propia existencia del sujeto como actor o de comprender las relaciones que se establecen entre un objeto y un sujeto (o entre diferentes sujetos coordinados por un objeto). Según Berleant (2005), la presencia del arte en las actividades cotidianas enriquece la percepción, la sensualidad, la originalidad, la reciprocidad, la integración y el descubrimiento de un sujeto en su entorno. Las apreciaciones de estos teóricos dan pie a pensar en la pertinencia de un estudio que

ahonde en el aspecto psicológico de cada sujeto implicado en el proceso constructivo de un entorno de ecohábitat que considere cómo se vive tal experiencia, cuáles son las sensaciones experimentadas y cómo este repercute en el crecimiento personal.

Díaz Carela (2010), continuando con la investigación de Ramón Margalef, H. T. Odum y Barry Commoner (quienes habían desarrollado el concepto de biomímesis en relación a los sistemas productivos humanos que imitaban sistemas de producción de otros organismos vivos en los años sesenta), profundizó en el estudio de la *ecoética*. La *ecoética* abarca todas aquellas acciones realizadas por un sujeto consciente para fundamentar una sociedad autosuficiente y sostenible o, como actualmente se dice una sociedad “ecológica”. A partir de los documentos sobre medioambiente publicados por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), y aquellos otros resultados de cumbres internacionales sobre la Tierra (como la de Johannesburgo, entre otros acuerdos y convenciones a nivel global), Carela definió los principios éticos que justifican lo que debe ser una conducta humana ecologista. Estos principios reunidos conforman lo que se ha dado en llamar “ética de la biosfera”.

Mientras que la tesis de Díaz Carela abría una posibilidad para integrar la ética de la biosfera en los planes políticos, en los medios de comunicación Peters (2014) señalaba cómo la *ecoética* se desarrolla en las comunidades de forma práctica. Peters y su equipo recopiló información de cuatrocientas treinta comunidades europeas de la convivencia intensiva en el directorio *Eurotopia-Directory: Intentional Communities and Ecovillages in Europe*, en que se aprecia un significativo aumento de las comunidades espirituales que adoptan prácticas ecológicas en su seno y que participan en movimientos políticos “verdes”. De igual forma, se aprecia un incremento en las así llamadas comunidades ecológicas activistas, de ideas propias del ámbito espiritual. En el documental *A New We* el director Stefan Wolf (2010) observaba cómo los principios éticos están presentes en cualquier tarea organizativa, en la toma de decisiones, en las formas de financiación y en el modo de abastecimiento energético por el que optan las comunidades, en el tipo de alimentos que consumen y en los modos de relacionarse que se dan entre sus miembros y de éstos con el exterior de la comunidad a la que pertenecen.

Escorihuela (2008), uno de los organizadores actuales de la ecoaldeja Artosilla (Huesca), puso en práctica la *ecoética* para el desarrollo de estructuras horizontales y

el establecimiento de relaciones flexibles y en red con el resto de los miembros. En su libro *Camino se hace al andar: del individuo moderno a la comunidad sostenible*, apuntó que para crear una comunidad, un individuo debe considerarse como un ser en constante redefinición según las relaciones; un ser “cualquiera” abierto a transformar o abandonar su “propiedad identitaria”, participando de la comunidad en un proceso dinámico que necesariamente involucra los pensamientos del resto de los miembros. La idea de la autorrealización como vía para la formación de una comunidad ecológica fue rescatada dos años más tarde en el artículo “Squatting My Mind – Towards an Architectural Ecosophy” [Ocupando mi mente. Hacía una ecosofía de la arquitectura]. Gabrielsson interpretaba las acciones *okupas* como juegos en un edificio desocupado que consistían en transformar el inmueble a cultiva la tierra o experimentar nuevas reglas económicas. Para Gabrielsson estas acciones eran tácticas de desterritorialización suave que reflejaban el rechazo a las normas establecidas creando espacios difíciles de definir. Los *okupantes* no siguen líneas de subordinación jerárquica sino que cuestionan su subjetividad en relación al espacio del que participan y que piensan de forma transversal *lo dado* para adaptarse y reajustarse. La postura del “individuo participante” que es capaz de aceptar a los otros señala cómo debe de ser, en la práctica, la actitud de un sujeto respecto a las cuestiones éticas y estéticas que tienen lugar durante una vivencia compartida.

Otra experiencia que nos ha servido de apoyo es *Satoyama*<sup>2</sup>. *Satoyama* es un proyecto que surge de la necesidad de recuperar el hábitat de la grulla de Manchuria (especie extinguida en Japón desde hace cuarenta años) en la ciudad de Toyooka (Japón). Su promotor, Satake Setsuo logró involucrar a los ciudadanos de Toyooka para que efectuasen cambios en los espacios urbanos y en la industria local y, con ello, atraer de nuevo la grulla de Manchuria a la zona. El deseo de reintegrar las grullas en el ecosistema local animó a un número notorio de residentes dado que estas aves son, en la cultura nipona, un símbolo de suerte, de fidelidad y de larga vida que permanece vivo. Los agricultores que participaron en el proyecto retomaron modos de cultivo tradicional (opuestos a los que emplea la maquinaria agrícola intensiva) para retener el agua en los arrozales, tejiendo así una red de humedales que es el hábitat apropiado para la preservación de esta especie. En base a esta experiencia, Xiao

---

<sup>2</sup> La palabra *Satoyama* (dehesa en español) engloba zonas topográficas fronterizas entre falda de montaña y terrenos llanos cultivables. La palabra da nombre a un proyecto en Toyooka (Japón) cuya idea central es la de conservar el paisaje –también social y económico–, resultado de las actividades productivas tradicionales de la zona durante siglos para mantener la biodiversidad local.

(2013) investigó cómo un símbolo (en este caso el de las grullas de Manchuria) puede incitar a realizar cambios en la industria local. La figura de grulla instalada en la memoria colectiva conectaba con la tradición y reforzaba la idea de comunidad. Cuando los paquetes de arroz ecológico con la marca de la grulla llegaron a los consumidores, fomentó entre ellos de forma instantánea una sensación de pertenencia a una cultura y a una tierra. La investigación sobre las actividades estéticas diseñadas para el proyecto de *Satoyama* revelan una posición del arte en relación a la construcción de un entorno de ecohábitat que trae consigo una evaluación metodológica de la memoria cultural del lugar. Estas pautas establecidas nos permiten examinar ciertos aspectos estéticos que se observan en el trabajo de campo de la investigación presente.

Del mismo modo que Xiao, nuestra investigación quiere recavar información sobre cómo determinadas estrategias artísticas intervienen en la recuperación del ecosistema local. En la construcción de un entorno de ecohábitat se trata, en todo caso, de recuperar una tradición (imaginario) que permanece en el corazón del pueblo y que lleva aparejada una convivencia sostenible con ese entorno y las especies autóctonas. En la gestión de este tipo de proyectos, tanto en el plano cultural como en el plano de la comunicación, las cuestiones estéticas y artísticas se convierten en un elemento imprescindible a considerar en el momento en que movilizan la sensibilidad de los individuos para llevarlo a cabo.

En *Village as Art Museum, Art Museum as Village –experience of the Aesthetic Field Expanding in Tugou, Tainan [Aldea como museo de arte, museo de arte como aldea. Experiencia de la expansión de la esfera estética en Tugou]*, Weng (2013) analizó cómo los valores estéticos (anclados en la memoria rural a lo largo del tiempo) contribuyen a la recuperación de las comunidades agrícolas. La regeneración Tugou (Taiwán), tema de su investigación, fue un proyecto iniciado por cientos de habitantes junto a artistas locales para llevar a cabo una serie de acciones artísticas con el fin de mejorar las instalaciones locales y fomentar con ello un ambiente de cambio en el pueblo que estaba en un estado avanzado de abandono. Weng participó activamente en el proyecto por lo que pudo realizar entrevistas en profundidad entre los habitantes de Tugou. Tras el análisis de la información recavada, Weng apuntó que la integración de intervenciones artísticas en las prácticas cotidianas de la comunidad había sido una excelente estrategia para la revitalización del pueblo. La

transformación de este pueblo agrícola, continuaba, podría exponerse como un museo vivo.

En la misma línea de Weng, Tsai (2012) analizó los modos de comunicación que tienen lugar en el proceso de regeneración social de una comunidad. Tsai se centró en analizar el modo en que los habitantes fomentan el sentido de permanencia en un proceso activo de comunicación que se establece entre ellos (desde formar las relaciones hasta llegar a un acuerdo). Tsai también señaló que las acciones artísticas *in situ* atraía la atención de aquellos sujetos que se habían mantenido al margen del proyecto. En todo momento, el proyecto ponía en cuestión cómo debería actuar un sujeto ecoético cuando el alcance de determinadas actividades prácticas implica una dimensión social.

En lo que a esta investigación respecta, los antecedentes arriba mencionados aportan un abanico diverso de perspectivas y metodologías que habría que sumar a aquellos aspectos relacionados con la autorrealización y la puesta en práctica de una ecoética, factores que nos invitan a profundizar los estudios de campo sobre las ecoaldeas. Otro aspecto clave considerado en nuestra investigación es aquel que nos señala el conjunto de proyectos que tienen como centro el desarrollo de comunidades ecológicas y la importancia de las redes para que un sujeto ecológico desarrolle una relación de respeto mutuo y elabore unos modos de gestión sostenible. En la dimensión social de un proceso constructivo de un entorno de ecohábitat, participar y compartir son aspectos destacados.

## **HIPÓTESIS**

Tanto en los proyectos de ecohábitat como en los proyectos artísticos que promueven cambios globales a partir de prácticas locales, los artistas tratan sobre cuestiones prácticas y sociales de ecologismo local. En este contexto, los artistas no actúan a partir juicios de gusto, sino que se preocupan más por si sus intervenciones construyen comunidad. Con frecuencia, crean plataformas de diálogo y de colaboración para dinamizar la creatividad del público, así como espacios de intercambio para diversificar el grupo y facilitar la convivencia. La labor del artista no sólo se limita a invitar al público a reflexionar sobre los asuntos medioambientales locales, sino que también trata de consolidar vínculos directos entre los habitantes e integrar el lenguaje artístico en las prácticas cotidianas como soporte de comunicación

entre los actores del lugar intervenido.

Esta observación nos conduce a profundizar en las experiencias perceptivas del público. Por esta razón tratamos, tanto de descubrir y analizar el tipo de placer y satisfacción que experimentan los participantes en la construcción colectiva de un entorno de ecohábitat, como de señalar los modos interactivos que les inspiran o que son creativos para ellos. El interrogante que surge de todo ello es si los modos contemplativos y operativos que emplea cada sujeto involucrado, con el fin de lograr una experiencia estética, amplían o pueden ampliar nuestra concepción del rol del artista, el rol de los espectadores y/o el lenguaje artístico.

Para dar respuesta a este interrogante, proponemos como hipótesis principal de esta investigación que los modos contemplativos y operativos empleados por cada sujeto involucrado en la construcción de un entorno de ecohábitat son modos de hacer artísticos dado que dichos sujetos otorgan algún valor estético particular a las acciones que realizan para alcanzar tal fin.

Bajo este planteamiento, se concreta la hipótesis secundaria: el proceso dialógico como modo de conocimiento amplía nuestra comprensión sobre lo artístico y lo estético en los proyectos de ecohábitat. La confirmación de la hipótesis principal se resuelve a través de la validación de la hipótesis secundaria.

Con el fin de aclarar el término “proceso dialógico”, avanzaremos algunas cuestiones teóricas que más adelante se desarrollarán en el desarrollo metodológico.

El “proceso dialógico” que proponemos en esta investigación como vía de conocimiento no es una idea propia. Nuestra teoría sobre el “proceso dialógico” se basa en los conceptos generales sobre el diálogo aplicadas en diferentes contextos. En concreto, en el ámbito pedagógico desarrollado por Paolo Freire (quien intenta sustituir la relación entre educador-educando por otra de tipo horizontal entre dialogantes); en el contexto de la “hermenéutica crítica” encabezado por Gadamer (quien subraya la necesidad interrogativa del diálogo para la interpretación de textos antiguos); en el entorno de estructuras sociales con un modelo organizativo horizontal donde vemos el sentido pragmático del diálogo; y, finalmente, en el marco de la crítica literaria de la mano de Bajtín de quien tomamos prestado el término de “dialogismo”.

## OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

En este estudio nos centramos en señalar los modos interpretativos y creativos que desarrollan los sujetos participantes durante el proceso constructivo de un ecohábitat. Además, tratamos de documentar las características estéticas percibidas por estos mismos sujetos en este contexto, y procedemos a examinar si, tanto el trabajo mismo como las características de los materiales empleados influyen en el desarrollo de un lenguaje útil para *crear con y habitar en* el terreno local. Nos preguntamos además si las interrelaciones con el lugar y con los vecinos/compañeros de trabajo, influyen en la formación del gusto estético.

El objetivo general que perseguimos con esta investigación es ampliar nuestra visión acerca de los procesos creativos que realiza cada individuo cuando se relaciona activamente con un entorno. Igualmente, nos motiva la reflexión sobre el lugar y las formas que deberían adoptar los artistas como agentes influyentes para un posible cambio social relativo, concretamente en nuestro estudio, el desarrollo sostenible.

Asimismo, se plantea una serie de objetivos principales que conjugan ambos niveles de estudio:

1. Estudiar los factores sociales que influyen en nuestro conocimiento sobre el desarrollo sostenible.
2. Justificar la utilidad de esta investigación en el contexto de crisis ambiental actual.
3. Enmarcar el análisis del lenguaje artístico en relación con el ecologismo social.

De acuerdo a esta dirección, proponemos los siguientes objetivos específicos:

1. Recopilar el lenguaje artístico que utilizan los artistas para intervenir en los temas de ecologismo social.
2. Realizar entrevistas a ecohabitantes acerca de los modos perceptivos de lo bello y lo artístico para componer una base de datos.
3. Señalar las características estéticas y artísticas que destacan en la construcción de un entorno de ecohábitat.
4. Determinar cuáles son los modos de conocimiento que se generan en este tipo de contextos.

5. Estudiar las cuestiones claves propuestas por los teóricos de la ontología hermenéutica, de la “obra abierta”, y de la estética de la “formatividad” que elevan los modos perceptivos observados en este contexto a un plano de discusión más generalizado.
6. Fundamentar el conocimiento acerca del uso del proceso dialógico como modo perceptivo de lo bello en la experiencia de construcción de un entorno de ecohábitat.
7. Construir un marco de comprensión que, a modo de mapa, sitúe las relaciones establecidas entre el análisis de los datos empíricos y los teóricos.
8. Determinar el rol de los agentes implicados (artistas, participantes, espectadores, vecinos, administración, etc.) en el entorno de ecohábitat y sus actividades creativas.

## **DISEÑO METODOLÓGICO**

Para llevar a cabo los objetivos previamente mencionados, hemos utilizado principalmente las siguientes herramientas:

1. La recopilación de materiales teóricos relacionados con el objeto de estudio.
2. El seguimiento de la metodología de la Teoría fundamentada (Grounded Theory), que consiste en la realización de una serie de entrevistas, la obtención de un muestreo teórico y la reflexión teórica y crítica en base a lo anteriormente citado.

La revisión bibliográfica de esta investigación ha consistido en un trabajo de documentación de carácter exploratorio y analítico. Hemos utilizado el método lógico y el método empírico para tratar las fuentes documentales consultadas (bibliográficas y primarias). Se ha recurrido tanto al proceso de análisis inductivo como al proceso de análisis deductivo con el fin de hallar las líneas de confluencia con dichas fuentes referenciales, lo que ha permitido el diseño de la hipótesis de trabajo que nos ha introducido a un nuevo plano con nuevas posibilidades de interpretación y revisión sobre dichos documentos.

Considerando que “el proceso de construir un espacio de ecohábitat” requiere la inmersión total de los sujetos participantes y que esto dificulta la objetividad, hemos recurrido también a otro tipo de fuentes teóricas y prácticas (textos o



entrevistas) de artistas, arquitectos, diseñadores y/o promotores del movimiento de transición social dado que solo de esta forma podemos profundizar en los pensamientos y las emociones de aquellos con mayor flexibilidad.

Sobre la Teoría fundamentada, cabe señalar que se trata de una herramienta de inducción analítica para la realización de un estudio empírico. La aplicación de esta metodología consiste en un trabajo de codificación de datos estructurado en base a un orden consecutivo de subcodificaciones: abierta, axial y selectiva. La codificación abierta ha consistido en la conceptualización de las situaciones descritas por los entrevistados. La codificación axial ha tratado en la agrupación de los conceptos similares en una misma categoría y el establecimiento de conexiones entre diferentes categorías formadas por la investigadora. La codificación selectiva ha definido una categoría central que soporta todas las otras categorías a través de observar cómo y en qué han consistido las conexiones entre ellas. Esta metodología, gracias a su procedimiento sistemático, ha favorecido la construcción de conceptos teóricos, a través de la continua comparación de la información proporcionada por las fuentes.

En el inicio de esta investigación, se ha contextualizado el tema del proceso constructivo de un entorno de ecohábitat en la sociedad para señalar una dirección de progreso social. Hemos introducido algunos términos como el de “desarrollo sostenible” y “ecología” siguiendo un enfoque interdisciplinar que agrupa ciertas disciplinas como la ciencia, la política, la sociología y la filosofía. Asimismo, conscientes de que pretendemos ampliar nuestra visión acerca de los modos perceptivos y creativos presentes en el acto de habitar y ecohabitar, hemos visitado, aunque de forma somera, los contextos teóricos y prácticos en que se ha producido una intervención artística relacionada con el espacio de hábitat.

En base a la serie de modelos de interpretación elaborados por los teóricos de la estética ambiental, la construcción de un marco de análisis nos ha permitido agrupar la disparidad de las fuentes (teóricas y prácticas, textos escritos, imágenes, entrevistas, etc.). Junto a este análisis, se ha realizado una descripción cualitativa tanto de los espacios de ecohábitat como de los sujetos implicados en su construcción. La descripción cualitativa de los sujetos incluye todo el tipo de percepciones que realizan, que consta de sus facultades y sensibilidades, percepciones, sentidos sensoriales (vista, tacto, olfato, oído, gusto), proyecciones hacia el paisaje, concepciones hacia lo divino, intenciones/habilidades creativas y sentimientos de

pertenencia que se imponen, todo ello, a la hora de construir o habitar en cada espacio.

Para completar el paradigma de comprensión sobre los modos interpretativos y creativos de un sujeto constructor a la hora de construir un entorno de ecohábitat, hemos analizado también las prácticas artísticas que se generan en el mismo contexto, dado que estas suscitan y/o potencian las sensibilidades previamente mencionadas. A través de una metodología comparativa, se han señalado los rasgos comunes que existen entre diferentes prácticas artísticas y que sirven de base a la construcción de un ecohábitat.

Estas líneas inductivas nos han conducido a formar la hipótesis principal de esta investigación. Para su verificación, el trabajo de campo se ha realizado en base a la Teoría fundamentada cuya estructura asegura que el análisis producido sea sistemáticamente fiable a los datos obtenidos de primera mano.

Cabe mencionar que para mantener el correcto razonamiento de la hipótesis principal, las teorías abstraídas de la Teoría fundamentada han servido para definir la cuestión central de esta investigación que subyace de la hipótesis principal. Para ello, hemos tenido que realizar una constante expansión y estrechamiento sobre las fuentes documentales que consultamos y aportamos en el discurso para mantener la coherencia sobre los temas tratados y la lógica de los postulados extraídos del estudio de campo.

Para realizar el análisis de la experiencia estética de un individuo que vive en un entorno de ecohábitat, hemos realizado un estudio de campo donde se han llevado a cabo una serie de entrevistas semiestructuradas con los actores/constructores en los siguientes contextos de ecohábitat: agricultura y pastoreo ecológico, ecoaldeas, auto-bioconstrucción, centros sociales autogestionados y huertos urbanos. Igualmente, se ha llevado a cabo la observación participativa para la recopilación de los datos de nuestro objeto de estudio. Para lo cual, hemos expuesto la descripción física del lugar, fecha de la visita, las fotografías, prácticas cotidianas, tareas organizativas y tomas de decisiones, formas de financiación y tipos de recursos energéticos que se consumen para su abastecimiento. Asimismo, aportamos los datos de los actores/constructores entrevistados acerca de su profesión, edad, sexo y procedencia, lo que ejemplifica la variabilidad de los perfiles de los participantes en el muestreo.

Igualmente, se ha realizado el muestreo teórico donde se revela el

ordenamiento de los conceptos dirigidos por el tema central, “lo bello de cuidar la tierra” y “lo bello de cuidar a la gente” que resumimos en la expresión de “el cuidado mutuo”. Además, se ha revelado de forma objetiva los tres fundamentos compositivos (las categorías axiales) que destacan en la formación de la experiencia estética: la sensibilidad de cada dialogante, los espacios de intersubjetividad y la creatividad. Nos hemos detenido especialmente en los factores predominantes que intervienen en la percepción y los valores *auto*-reconocidos como estéticos en este tipo de proyectos como son: la aceptación completa de la diversidad del grupo y de las diferencias entre los distintos individuos que lo componen, el placer por la originalidad y la experimentación, el reconocimiento de la naturaleza única de la situación, el establecimiento de vínculos emocionales y la sensación del empoderamiento que llega cuando cada sujeto es capaz de reconocer su propia autorrealización en el proyecto de ecohábitat. Se ha observado también que éstos valores son indisolubles a ciertas posiciones éticas que invariablemente acompañan a los participantes de estos proyectos, quienes sostienen como ideal el cuidado mutuo, esto es, cuidar de la tierra y de su gente y cuidar del *otro*. Esta conexión entre ética y estética queda patente, como señalamos, por otra conexión preexistente entre el lenguaje artístico y el lenguaje cotidiano. Para la explicación de cada concepto, hemos aportado la transcripción de entrevistas junto a nuestras observaciones sobre el vínculo que se establece entre las creaciones individuales y las presiones sociales que reciben.

En el desarrollo de la Teoría fundamentada, se ha observado que “el modo de conocimiento por vía dialógica” yace en todos los conceptos que se presentan en relación con el acto del cuidado y la apreciación estética, dado que hace alusión a cómo un sujeto se abre y deja que el escenario externo entre en su conciencia, en función de lo cual modifica su actuación. En base a esto, hemos seleccionado y codificado “el modo de conocimiento por vía dialógica”. Continuando con esta propuesta, el concepto de “diálogo” se ha estudiado como vía de conocimiento consultando diferentes fuentes teóricas filosóficas.

El *diálogo*, con todas sus implicaciones para la experiencia estética, ha sido previamente estudiado por autores como Paulo Freire, Hans-Georg Gadamer, Mikhail Bajtín, Umberto Eco y Luigi Pareyson. Estas implicaciones, que analizaremos posteriormente con detalle, adelantamos aquí que se concretan en la “extraposición”, en la “tonalidad afectiva” y en la “responsabilidad en las actuaciones/acciones”. Con

los fundamentos conceptuales desarrollados por ellos, hemos abordado cómo estos predeterminan el valor estético del ecohábitat y cuáles son sus influencias en los modos perceptivos de los actores involucrados en un proceso constructivo de su entorno.

Finalmente, a través de la observación de los modos creativos e interpretativos que se estiman, se ha dado respuesta al interrogante sobre qué puede hacer el arte para la constitución de una cultura de ecohábitat y, de modo recíproco, sobre cómo la definición de lo bello en este contexto amplía el significado del arte, el rol del artista y el rol de los espectadores.

## **JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

En la senda exploratoria de esta investigación pretendemos combinar toda respuesta ética y planteamiento social y verlo en su totalidad a través de las consideraciones elementales, la sensibilidad y los modos de hacer y de relacionarse de un individuo que posee una conciencia ecológica. Con el hecho de abarcar en su mayoría proyectos ecológicos no convencionales, este estudio doctoral no pretende ir contra la cultura dominante sino actuar desde un ángulo que supere la influencia de poder social y político.

Esta investigación surge con el objetivo de ampliar nuestra visión acerca de los procesos creativos en la construcción de ecohábitat y provee a los individuos que deseen incorporarse o iniciar proyectos de construcción de ecohábitat de materiales prácticos y estudios de referencia para su situación, dotándoles de herramientas para el desarrollo de estrategias y puntos de partida para la reflexión. El análisis de los tipos de relación y gestión, que son modos de materializar el deseo colectivo sobre el uso de la tierra de acuerdo con el entorno medioambiental, resulta fundamental. Asimismo, se hace imprescindible analizar los modos horizontales de comunicación que, en sí, ya son un exponente de las necesidades para establecer una relación sostenible y autosuficiente entre los miembros de la comunidad y de éstos con el entorno.

Partiendo de los objetivos antes mencionados, esta tesis doctoral pretende aportar una visión más cercana a las percepciones estéticas del público en general con una repercusión directa en aquellas prácticas artísticas actuales que participan en la dinamización de diálogos de cierto tipo de comunidades sociales, ya sean

comunidades de proyectos educativos, constructivos o de animación sociocultural local. Esta investigación contribuye al mismo tiempo con materiales nuevos a la discusión sobre “el arte público de nuevo género”, “la estética relacional” y “el arte participativo”. En consecuencia, nos parece razonable afirmar que esta investigación también aportará nuevas perspectivas a aquellos sujetos implicados en el entorno investigado contribuyendo con lenguajes artísticos inagotables para la construcción de ecohábitats y facilitando la medición de la apreciación de cualquier experiencia estética.

Entendemos que, cuando nos aproximamos a la cuestión estética desde la perspectiva del diálogo como vía de conocimiento, y sin limitarnos a los discursos mayoritariamente unilaterales de los gestores culturales, estamos proponiendo una nueva perspectiva a la hora de comprender la función del arte en la formación de la cultura. Los planteamientos y acciones que se generan para cumplir el índice de sustentabilidad en ámbitos arquitectónicos, urbanísticos y de gestión, sitúan la presente investigación en el contexto actual donde surge la necesidad profundizar acerca de la utilidad social de la filosofía del arte y sus implicaciones prácticas.

# 1. DESARROLLO DE LAS IDEAS PRINCIPALES

## 1.1. EL DESARROLLO SOSTENIBLE COMO CUESTIÓN SOCIAL

La ecología es el estudio de la estructura y el funcionamiento de la naturaleza. Romero Salvachúa (2003) en su tesis doctoral *Conciencia ecológica en el arte: pintura y ecología en la actualidad madrileña* observa la acción del hombre sobre el medioambiente, la adaptación de la comunidad humana a éste y la influencia del mismo en el hombre. Así pues, Salvachúa asume el discurso de Jaume Roselló y considera la ecología como una actitud, un punto de vista, un estado anímico.

Salvachúa menciona los estudios anteriores que promueven el espíritu de la ecología: ejemplos como el Feng-Shui (el estudio de energías sutiles de la naturaleza, a fin de favorecer el equilibrio entre los seres humanos y la tierra), el Popol Vuh (el libro sagrado de los indios quichés, que entienden que todo lo existente es una obra sagrada y por lo tanto hay que cuidarla, venerarla y convivir con ella en armonía), los precursores del naturismo como Pitágoras e Hipócrates (Pitágoras escribió un libro sobre el poder curativo de las plantas e Hipócrates es considerado como padre de la medicina naturista), San Francisco de Asís (su propia noción de naturismo está íntimamente ligada a la de nudismo), y otros filósofos como Schelling, Spinoza y Goethe. Podemos ver cómo la cuestión de la ecología en relación con la selección del modo de habitar para un hombre de aquel tiempo se basaba en la espacialidad de la tierra, Dios y el mundo.

Aunque el concepto de ecología se origina en el ámbito de la biología (estrato orgánico), su aplicación en el contexto social es independiente de las observaciones directas del ecosistema. Cuando introducimos las ideas de “ecología” y del “desarrollo sostenible” en el estrato cultural, estos dos conceptos pertenecen a la categoría de la sociología y funcionan con las reglas de ésta. Los términos como “ecohábitat” o “ecologismo” que explicaremos más

adelante descansan sobre nuestros estados psicológicos, nuestros lenguajes y los grupos sociales a los que pertenecemos.

La explicación que da Phillip Sutton (2004) sobre la “ecología expresiva” y la “ecología tradicional” señala que la división del concepto de ecología radica en los ámbitos y en las escalas donde se desarrolla. La “ecología expresiva” sostiene una idea romántica, según la cual se le permite al sujeto desarrollar sentimientos libres y explorar el “ser” ecológico, con la ilusión de poder volver al estado original de la sociedad a través del contacto directo con la Naturaleza. Ésta es una idea derivada tanto del filósofo Jean-Jacques Rousseau como del poeta William Wordsworth. También, la “ecología expresiva” fue plasmada en la Agricultura biodinámica durante los años 20 y 30 del siglo XX por Rudolf Steiner. La idea de ecología en esta rama está vinculada con la conciencia de la humanidad y dicha voluntad se expresa principalmente en las actividades artísticas. Las ecologías tradicionalistas, en cambio, defienden métodos realizables que se dirigen a un desarrollo más sostenible, por ejemplo, pequeñas comunidades autosuficientes, en las que se producían interconexiones con ramas anarquistas, llamadas Ecoanarquismo. Muy distinta a la “ecología expresiva”, en la tradicional, sobre todo en la ecoanarquista, las interpretaciones políticas se entienden como opuestas a la cultura convencional.

En el documental dirigido por Adam Curtis (2011), *All Watched Over by Machines of Loving Grace: Adam Curtis on How Technology Limits Us*, el autor concluye que el “ecosistema” en el que creíamos era más bien una falacia, en la que el hombre, a partir de la observación de las máquinas, proyectó las funciones de éstas sobre la naturaleza. Esto es una ilusión, por un lado, para ser un individuo más libre, y, por otro lado, para elaborar un sistema social sin una estructura jerárquica. Aunque siempre hay intercambios de energías y materiales en el ciclo biogeoquímico de un ecosistema, no existe un mecanismo de gestión para la compensación de la energía ni un estado de equilibrio en la naturaleza.

El concepto de “ecosistema” fue formulado por Arthur Tansley, el primer biólogo que trató de describir que existía un sistema en la naturaleza. En los años 50, otros biólogos, como Jay Forrester y los hermanos Odum (Howard Odum, Eugene Odum), renovaron este concepto con las ideas llegadas desde los sistemas cibernéticos. Estos autores consideraban que existía un mecanismo que, mediante el ajuste de los movimientos de energía y materiales, sostenía el equilibrio en el ecosistema. Además, simplificaron la complejidad de los datos obtenidos de la naturaleza para verificar dicha hipótesis. En los años 70, cuando empezó a emerger la concienciación sobre los efectos de la crisis energética, Jay Forrester usó el modelo de los sistemas dinámicos (1973), con estructuras de flujos articulados en bucles de

retroalimentación (feedback), con capacidad para ser tratadas mediante ordenador, para describir los comportamientos complejos de la sociedad a partir de ecuaciones básicas relacionadas con sectores fundamentales de la sociedad. A través de este modelo simultáneo, Forrester describía cómo debían comportarse, la política y las conductas económicas, para resolver el problema del crecimiento de la población y del agotamiento de los recursos. Además, Forrester preconizó la teoría de “Los límites al crecimiento” en nombre del Club de Roma con el objetivo de influir en el rumbo político de algunos países que planteaban llegar a la prosperidad de todos los aspectos sin límite.

Sin embargo, los estudiosos de biología, Daniel Botkin y George Van Dyne en los años 70, después de haber observado el funcionamiento de la naturaleza y de haber informatizado los datos obtenidos, llegaron a la conclusión de que la naturaleza está en permanente cambio; no existe en ella lo que se llama equilibrio. Así, se comprobó que la idea de mantener una sociedad tan equilibrada como la que existe en la naturaleza se sostenía sobre un conocimiento erróneo establecido por los científicos en las décadas anteriores.

La comprensión del ecosistema como un organismo que tiende al equilibrio, refleja la adhesión de la sociedad general a la mitología occidental y al imaginario sobre la naturaleza. Al entrar en la era de las máquinas, el funcionamiento continuo de éstas a partir de las fuentes de energía, inspiró a los biólogos para imaginar que los intercambios de energía son también claves para el mantenimiento de las interrelaciones y de los ciclos vitales de todas las especies.

En los años 60 y 70, los grupos del “nuevo movimiento ecologista” promovieron la libertad y la igualdad de cada individuo. Además, se opusieron a la jerarquía social y se sintieron desesperados al ver que las ideas de equilibrio habían sido utilizadas por razones políticas. En este mismo contexto nació el movimiento hippie como, por ejemplo, el grupo “Sinergia Commune”, que recogía el concepto de la existencia de un equilibrio en la naturaleza porque tenía esperanzas de usarlo como modelo para la sociedad. En general, este movimiento hippie se inspiraba en la base conceptual de la estructura de la cúpula geodésica inventada por Buckminster Fuller. Muchos jóvenes entusiastas salieron de la ciudad y crearon comunidades a partir de esta figura, donde la estructura social individuo-red es igual a la estructura de mallas espaciales de la cúpula, que representa un modo de relación resistente que respeta la individualidad de cada persona y, al mismo tiempo, los individuos se conectan en redes con otros, creando de esta forma un sistema autorregulador de la armonía social para la comunidad.

Si la teoría de un ecosistema autorregulador es una falacia científica, cabe preguntarse



¿es posible que la idea de la autorregulación social y los diseños paisajísticos que imitan los patrones de la naturaleza también formen parte de una realización subjetivista del mundo?

Desde nuestro punto de vista, el concepto idealista de que existe un mecanismo que mantiene el equilibrio de la naturaleza solo tiene cabida en la visión monista epistemológica propuesta por Gregory Bateson. La visión monista de este autor valida los estudios cuyo centro de preocupación es la naturaleza, por ejemplo, el desarrollo del egocentrismo y el ambientalismo profundo.

La tesis de Bateson parte de su investigación en el “marco cibernético”<sup>3</sup>. En su tesis se hace hincapié en la caracterización de la mente como un conjunto de lógicas inmanentes que determinan y clasifican una variedad de realidades extraídas de un mismo hecho. Para comprender un mensaje hace falta averiguar de antemano las relaciones que existen entre dicho mensaje y el sujeto. Bateson denomina a esta condición la meta-comunicación, que trata de un modo de pensamiento que valora en primer lugar las relaciones existentes entre el objeto analizado y el sujeto. El conocimiento solo puede producirse en un marco de comprensión subjetivo (Bateson, 2000). En este sentido, el significado de cualquier cosa puede ser polivalente, pues le permite a otros actores realizar otras interpretaciones en el meta-contexto y en sus marcos de comprensión. Entendido esto, un hecho puede ser interpretado ilimitadamente. A partir de una epistemología monista como ésta, se hace legítimo cualquier conocimiento que se establezca entre las ciencias sociales y las ciencias naturales.

El intento de unir la naturaleza y la mente, de adaptar el funcionamiento de nuestra sociedad según el mecanismo del ecosistema para posibilitar cambios de rumbo político y social, forma parte del subjetivismo de los biólogos, influido por la falacia científica sobre el mecanismo que mantiene el equilibrio del ecosistema. Sin embargo, hay teorías de la rama social provenientes de dichos errores científicas que todavía siguen siendo vigentes, como la de la Ecología social de Murray Bookchin, que da ejemplos sólidos de los comportamientos sociales de los animales que pueden extrapolarse a nuestra sociedad y que son asumidos por los discursos anticapitalistas. A pesar de que estas teorías de Bookchin derivan de ideas utópicas y son independientes de la verdad científica, siguen siendo válidas en un trabajo

---

<sup>3</sup> La cibernética como ciencia no trata sobre los objetos en sí, sino sobre sus operaciones. Esta epistemología entiende que todos los individuos y su comprensión forman parte del propio sistema del mundo como flujos de información. Los cibernéticos no se preguntan “¿qué es un objeto?”, sino “¿qué se puede hacer con él?”. En un principio, la cibernética se desarrolla en dos ámbitos: por un lado, su aplicación de la causalidad circular (*circular causality*) en el desarrollo de la tecnología, por ejemplo, el ajuste y el control aplicado en los equipamientos de cálculo que se operan de forma automática; por otro lado, su aplicación en la explicación del proceso epistemológico de nuestro conocimiento. Las investigaciones posteriores sobre la cibernética tratan sobre cómo un sistema organiza, controla y describe las informaciones que lo componen.

sociológico, pues dan cuenta de las expectativas del público sobre la forma natural de una sociedad. Esto refleja cómo el conocimiento científico difiere del conocimiento socio-humanístico, pues el objetivo del primero es revelar una verdad única, mientras que el segundo permite que exista el relativismo en el conocimiento.

En este sentido, Bookchin considera que debemos desarrollar un análisis crítico más completo en el que se tome en consideración la totalidad de nuestra relación con el mundo natural y se busque la base de un enfoque más reconstructivo dados los graves problemas planteados por las aparentes contradicciones entre la naturaleza y la sociedad.

La ciencia del ecologismo trata de considerar los sucesos sociales y políticos: las gestiones assemblearias, el autogobierno, el desarrollo de significado sobre las técnicas, el trabajo y el cuidado como modos de hacer que han evolucionado según el curso natural de la sociedad. Según Bookchin, los conceptos sobre cómo debería actuar el hombre provienen de su observación de la naturaleza. Este autor destaca que en los jardines debe coexistir una variedad de fauna y flora, y que el tamaño del cultivo agrícola debe ajustarse a la escala familiar, manejando una diversidad de especies. «[P]ara que la humanidad se sirva de los principios necesarios en el manejo de un ecosistema, la unidad comunal básica de la vida social debe convertirse, ella misma, en un ecosistema: una ecocomunidad. También debe llegar a ser diversificada, equilibrada y completa»<sup>4</sup> (Bookchin, 1986, p. 65).

Bookchin toma el proceso assembleario, su estructura de coordinación, la responsabilidad de cada participante y la accesibilidad de la gestión como formas naturales de relacionarse. Se trata, por tanto, de una “segunda naturaleza” para que podamos justificar cómo nuestra sociedad puede desarrollarse siguiendo las leyes del sistema ecológico de la naturaleza, aunque, tal como hemos visto, tanto los términos como el concepto de la ecología vienen de la producción social. Considera así que todos estos modos de relaciones son los que deberían recuperarse en nuestro acercamiento a la sociedad del ecologismo.

Los fundamentos de la teoría de Bookchin y Kropotkin sobre el ecologismo social residen en la liberación de uno mismo. Kropotkin entiende que el desorden se asemeja a las leyes de la naturaleza, y que las situaciones de autogobierno favorecen al crecimiento individual porque se crean entornos de intercambios rápidos de información y conocimiento (Kropotkin, 2010). Igual que los ecologistas buscan crear la diversidad de las especies animales dentro del entorno de hábitat, los anarquistas buscan el desorden para ampliar la

---

<sup>4</sup> Texto original: «If humanity is to use the principle needed to manage an ecosystem, the basic communal unit of social life must itself become an ecosystem-an ecocommunity. It too must become diversified, balanced and well-rounded».

gama de las experiencias sociales, para crear ocasiones que den lugar a reformas. Su filosofía consiste en construir una comunidad económicamente equilibrada y autosuficiente en la que cada individuo pueda trabajar directamente y ampliar las actividades agrarias o industriales en las que trabaja. Este proceso de reproducción del ecologismo proviene de la Ecología tradicional y sigue los modelos de actuación de sus ancestros en la naturaleza.

Al igual que el ecologismo social que desarrollaba las planificaciones a su alcance a partir de su reflexión sobre los problemas sociales y políticos de su época, cuando usamos la “ganancia económica” y “ganancia ecológica” como la directriz de desarrollo sostenible, estamos interpretando también la sostenibilidad del ecosistema partiendo de una comprensión monista a fin de seguir con la comodidad de la vida cotidiana del siglo XXI.

A continuación, presentaremos las referencias históricas para justificar que el concepto del desarrollo sostenible que se aplica como lema de actuación ante la crisis medioambiental toma su significado a partir de los hechos sociales. Según McCormick (1989), la verdadera revolución ambiental se inició después de la Segunda Guerra Mundial, aunque los cambios más importantes acontecieron a partir de 1962 con la publicación de Rachel Carson, *Silent Spring*, la ley de Malthus y el anuncio del Día de la tierra (1970). Además, surgieron en aquellos años varios desastres naturales, como las explosiones nucleares de Chernobil y de Bhopal, los anuncios públicos sobre el desgaste de la capa de ozono, las pruebas de las bombas atómicas, la explotación excesiva del petróleo, etc. Fue en este periodo cuando hubo un cambio de actitud: el hombre ya no tomaba la naturaleza como algo aparte, sino que entendió que era su responsabilidad protegerla. El hombre comienza a considerarse parte del sistema de la naturaleza, y así a preocuparse por la posible carencia de recursos y de alimentos en el futuro. Las protestas que se llevaron a cabo, no sólo buscaban proteger los recursos naturales sino el sostenimiento de una buena calidad de vida. Muchas de las protestas se alzaron en contra de la pruebas de la bomba atómica, de la instalación de fábricas, o de los vertidos de petróleo, pues se consideraba que estos asuntos amenazaban la salud de la población.

A partir de los años 70, la preocupación por el deterioro del medioambiente alcanza la conciencia de ciudadanos de todo el planeta y se forma el nuevo movimiento ecologista. Las políticas internacionales introdujeron la protección del medioambiente en la Constitución y en los Códigos de Comercio. El medioambiente se convierte en un tema social y político gracias a la intervención de los actores sociales y se equipara el problema medioambiental con el resto de problemas sociales. El nuevo movimiento ecologista se suma así a las manifestaciones en contra de la desigualdad económica y de la discriminación racial en 1960

así como al movimiento contrario a las guerras de 1965. Sin embargo, huelga decir que esta corriente no comparte la misma preocupación sobre la degeneración de la naturaleza que las preservacionistas y conservacionistas del movimiento ecologista, sino que se preocupa por el deterioro de los recursos naturales que necesita el ser humano para mantener su calidad de vida.

La mayor diferencia entre el movimiento ecologista y el nuevo movimiento ecologista es que el eje de trabajo de este último se encuentra en los ámbitos sociales y políticos y consiste en controlar los actos humanos frente a la naturaleza. Esto se relaciona con que, por entonces, la población ya se daba cuenta de los daños medioambientales como la polución causados por el hombre. Las acciones empleadas en el nuevo movimiento ecologista señalan las inquietudes del pueblo que reclaman el cambio social y político. Entre ellas, se incluyen las protestas de consumidores que reivindican reformas cooperativas agrarias y que demandan una mayor responsabilidad y control por parte de los científicos sobre la mejora de los factores medioambientales que afectan a la salud, así como el control de la natalidad y la participación del pueblo en dichos asuntos.

A diferencia de los movimientos comunistas y socialistas, en los que siempre está presente el tema de la lucha entre las clases sociales, los participantes del movimiento ecologista protestan por un asunto alejado de su propio interés. Las características más representativas del nuevo movimiento ecologista son: la participación y organización autogestionada de los estudiantes, los temas relacionados con los derechos del colectivo homosexual, los animales y la oposición a la energía nuclear. Los participantes, en su mayoría, son de la nueva clase media, e intervienen de forma pacífica en los campos del bienestar, la educación y la libre creatividad. La estructura del nuevo movimiento ecologista se desarrolla de forma horizontal a partir de redes que conectan individuos y de vínculos emocionales entre los miembros del mismo grupo (Sutton, 2004).

Son subrayables las intervenciones de *Greenpeace* para la salvación del planeta y las manifestaciones globales antinucleares y en contra de las guerras, cuyas imágenes se transmiten a través de los medios de comunicación. Sus modos de protesta son representativos dentro del nuevo movimiento social. En esta categoría destacan las tácticas de “masa crítica” de los ciclistas, el “recuperar las calles” (*Reclaim the Streets*), y las acciones directas no violentas como la invasión de una carretera para montar una fiesta con el fin de recuperar el uso del espacio público.

Desde nuestro punto de vista, los movimientos sociales y políticos justifican cómo el concepto del desarrollo sostenible, un tema proveniente de estudios científicos, se convierte

en una cuestión social y cultural. A pesar de que el anarquismo social, los modos organizativos horizontales y las intervenciones directas se interpretan como respuestas sociales que se enfrentan a una crisis medioambiental y política, una gran cantidad de sociólogos e historiadores han recurrido a ellas para respaldar el concepto del ecologismo y su impacto social. Al reflexionar sobre cómo establecer una ciencia social en base a observaciones de fenómenos relativos a las ciencias naturales nos parece inevitable y necesario partir de estas referencias que describen una realidad subjetivista y antropológica. Estas referencias legitiman el planteamiento de esta investigación, que pivota sobre las razones por las cuales las prácticas artísticas que actúan en el ámbito cultural pueden tener aportaciones importantes en el ámbito de la ecología.

## 1.2. LA FORMACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LA COMPRENSIÓN DE LA ECOLOGÍA Y EL ECOHÁBITAT

Para dar una explicación sobre cómo la palabra “ecología” acoge las percepciones sensoriales del cuerpo en su interacción con el espacio que habita y con la naturaleza, es necesario presentar la relación entre el concepto de “ecología” y de “casa”. En el libro *Cosmoismo y geoismo* (1976), Antonio Lamela explica que Ernst Haeckel acuña el término “ecología” en base a la etimología de la palabra griega *Oikos* (hogar) en su texto *Generelle Morphologie der Organismen* de 1866, porque entiende que la condición de habitar pone la atención en la relación entre el espacio interno y el externo.

Él (Haeckel) no solo estudiaba la vida de aquellos seres en sí mismos, sino las relaciones que establecían entre ellos y con su propio medio en el cual vivían. Entonces él necesitó acuñar un término que expresara aquel conjunto de conocimientos. Y fue cuando recurrió al griego que descubrió la palabra “*oikos*”. “*Oikos*” significa casa, y de allí viene ecología, de casa, del tratado de la casa. Pero teniendo en cuenta que la casa no se trata solamente de la casa en sí, sino de las relaciones que se establecían dentro de la propia casa. (Álvarez, 2008, vídeo)

Bollnow (1969) explica la definición de “habitar” en el libro *Hombre y Espacio* del modo siguiente:

Tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar y estar enraizado en él. Pero para que el hombre pueda permanecer en este lugar, para que se sienta a gusto allí, el “lugar” a habitar no debe ser concebido como un simple punto, tal como habíamos hablado primero de un punto central natural del espacio vivencial al que se refería todos sus caminos. Para poder vivir allí con sosiego, este lugar ha de tener en cuenta extensión. El hombre debe poder moverse en cierta esfera. El habitar exige un espacio de habitación determinado. Hablo en este sentido de una vivienda, sin decir de su naturaleza nada más sino que es el ámbito espacial del habitar. (p. 121)

Si buscamos el significado de “habitar” en la filosofía, nos damos cuenta que la transformación de su significado abarca cuestiones más amplias, que incluyen la reflexión

sobre la subjetividad y el tiempo. El concepto de “habitar” que Bollnow lanza haciendo referencia a Merleau-Ponty y Sartre busca también expresar las relaciones que hay entre el hombre y su entorno exterior: una persona puede habitar en una casa, un alma puede habitar en un cuerpo y un sentido puede habitar en una palabra. «El hombre mismo no es, en cuanto se relaciona con el espacio –o con más precaución, en cuanto se relaciona en el espacio con los objetos– algo intraespacial, sino que su relación con los objetos se caracteriza por su espacialidad» (Bollnow, 1969, p. 242). De este modo, entendemos que el significado de habitar es el de “estar-en”. Del mismo modo, podemos comprender que la encarnación hace referencia a casos en que un alma habita en un cuerpo. Igual que un cuerpo habita en un espacio, el sentido también habita en las palabras y en los signos.

Partiendo, por tanto, del significado de “ecología” y del de “habitar”, procedemos a explicar el término de “ecohábitat” según las referencias que hemos tomado para esta investigación.

El “ecohábitat”, como término derivado de la ecología, describe una situación según la cual un sujeto es consciente de que actúa de modo ecológico para interactuar con el entorno y que estas acciones surgen de su propia voluntad.

Aunque los hombres primitivos produzcan poco impacto ambiental, ya que se desarrollaban a pequeña escala para sobrevivir como les era posible, en esta investigación no los clasificaremos como ejemplos de ecohábitat. Pensamos que las acciones de ecohábitat tienen que nacer de un sujeto ecológico, es decir, que el sujeto mismo como actor social ha de ser consciente de sus acciones con el entorno y de la repercusión que se puede producir en el medioambiente. Esta reflexión sobre la acción del ecohábitat procede del concepto de habitar, que toma de su etimología los significados de construir, de residir en proximidad, de conocer y de dar uso a un espacio (Heidegger, 1994). Habitar como modos de estar, de ser, de interactuar un sujeto con otro, supone tomar en consideración la formación propia del sujeto. De esta forma, podemos entender que “ecohabitar” implica que un sujeto resida en una determinada tierra actuando conscientemente, que respete el orden propio del sistema natural, que opte por el desarrollo a pequeña escala, descentralizado, autosostenible, y que dependa de la tecnología, de un negocio y de un modo de vida que sean relativamente simples. Si la idea de “ser-en-el-espacio” y “tener-espacio” se utilizan para formar los espacios de hábitat, los verbos “cuidar”, “respetar” y “proteger” describen la actitud del hombre hacia la naturaleza que se genera en la construcción de los espacios de ecohábitat.

Al considerar la ecología como una ciencia que surgió en el siglo XIX, se descartan los sentimientos que tenían las civilizaciones de los siglos anteriores acerca de la

conservación de la naturaleza a la hora de conformar un espacio de ecohábitat. Esto se debe a que el sentido de la ecología se interesa por la estructura y el funcionamiento de la naturaleza y las relaciones de los seres vivos entre sí; en cambio, las sociedades de los siglos anteriores valoraban la Naturaleza por su calidad esencial (el siglo XIII), como el ser esencial de un objeto (el siglo XIV) o como un sistema absoluto que dirige al ser humano y se completa en ella misma (el siglo XVII). (Sutton, Philip, W, 2004). A diferencia de este sentimiento que toma la naturaleza como un monumento que se ha de proteger, la idea de “ecohabitar” defiende un modo de vida en el que el hombre moderno se preocupa por las relaciones entre diferentes especies, por los medios para abastecerlas, con especial incidencia a los seres humanos, así como los recursos necesarios para el desarrollo. Concretamente, algunos ejemplos de estos modos de actuar ecológicos reposan en la idea de la *biomímesis*, la imitación de la naturaleza para la reconstrucción de los sistemas productivos humanos con el fin de hacerlos compatibles con la biosfera (Riechmann, 2004); en el desarrollo a pequeña escala, descentralizada, autosuficiente y donde se ponen en práctica tecnologías, negocios y modos de vida relativamente simples (Schuhmacher, 1974), o en la idea del cuidado mutuo a la tierra y a las personas que la habitan (Holmgren, 2011). Además, se ha de tener en cuenta que la realización de este deseo ecológico en un material multidisciplinario como es el del hábitat se materializa en el uso de los materiales y en las relaciones sociales y de naturaleza organizativa.

Las siguientes referencias presentan formas de ecología consciente en determinados contextos. Para centrarnos en la construcción de la cultura de ecohábitat y averiguar la capacidad formativa de cada sujeto, es necesario que en esta investigación demos cuenta de la escala de interacción de cada proyecto. Las prácticas a las que se ha accedido en el trabajo de campo fundamentan por su parte la cultura de ecohábitat. Además, la subjetividad ecológica será justificada mediante la autorreferencias existenciales de las experiencias personales.

Así, a continuación, presentamos una tendencia global sobre los criterios de planteamiento del diseño urbano.

Los ecobarrios son proyectos que se construyen a partir del principio del desarrollo sostenible para satisfacer las necesidades presentes sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras de satisfacer las suyas (Nuestro Futuro común, 1987). A través del concepto de ecobarrio se profundiza en tres factores que facilitan el desarrollo sostenible: el crecimiento a largo plazo, el gobierno relacional y el factor local en entornos de gobierno multinivel.



El Consejo de la *Agenda 21 local* y el *Libro verde* suponen una directriz para los urbanistas y los arquitectos. Las ciudades deben mantenerse de forma compacta y compleja en su interior. Se forman redes dentro y se crean redes entre las ciudades; no sólo por el propio desarrollo de la tecnología y la economía, sino por la necesidad de intercambiar la información y por el mecanismo de gestión administrativa.

Con ocasión del primer congreso de ciudades sostenibles, celebrado en la ciudad danesa de Aalborg en 1994, 89 representantes locales se comprometieron a elaborar su propia *Agenda 21*, firmando una declaración que preconizaba, además de la aplicación de los principios del desarrollo sostenible, el intercambio de experiencias, el trabajo en red, la promoción de actuaciones ejemplares y la necesidad de establecer indicadores urbanos. (Gauzin-Muller, 2002, p. 36)

El nuevo urbanismo tiene que tener en cuenta la creación de redes entre los diferentes municipios, el diseño de estructuras de gobierno para que los ciudadanos participen y tomen decisiones locales, etc. Estos factores han de ser diseñados de antemano en el plan urbanístico. En este sentido, es posible observar en el diseño urbano de Ecocity Berkley las conexiones en red que se extienden también en los espacios verticales.

El centro de la ciudad peatonal, que Richard Register esbozó para el proyecto Ecocity Berkley, se creó a partir de uno de sus principios, el de construir la ciudad como un organismo. «Como cualquier sistema viviente, la ciudad debería ser compacta, y debería estar diseñada principalmente para una población de seres vivos, para personas principalmente, por encima de las máquinas, como coches o incluso autobuses»<sup>5</sup> (Register, 2006, p. 183).

---

<sup>5</sup>

El texto original: «Like any living system, the city should be compact, and it should be designed primarily for a population of living things, mostly people, rather than for machines like cars or even buses».



Img. 1: Richard Register, Centro de la ciudad peatonal. (2006).

Por su parte, la Agencia de Ecología Urbana de Barcelona (Urban Ecology Agency) propone otro índice de la sostenibilidad urbana. Éste se basa en la siguiente fórmula: consumo de recursos/número de personas jurídicas  $\times$  la complejidad de las informaciones organizadas (E/nH).

Según este índice, el principio de sostenibilidad en la sociedad del conocimiento se apoya en la reducción de la presión sobre los sistemas de soporte y en el aumento de la complejidad urbana. Si el desarrollo económico y la sostenibilidad se oponen, la única manera de combinar ambos criterios es transformar los indicadores en los que actualmente se basan. Esto significaría cambiar la producción monetaria de la producción de bienes y servicios por el aumento del intercambio de la información y del conocimiento. La planificación infraestructural representativa de la sostenibilidad urbana “Supermanzana”<sup>6</sup> se construye de acuerdo con la evaluación de E/nH, donde H no sólo designa el conocimiento, sino también la variedad de actividades que se realizan. Precisamente, este plan de rehabilitación se está implementando en el barrio de Gràcia en la ciudad de Barcelona. Se trata de células urbanas de unos 400 x 400 metros donde se reduce el tráfico motorizado en su interior y se reorganizan las redes de movilidad para aumentar la accesibilidad de peatones, para disminuir

<sup>6</sup> “Supermanzana” es un planteamiento urbano que enriquece la habitabilidad de un espacio. Es una manera de aumentar la complejidad humana y disminuir el consumo de energía, del agua y del transporte. Este planteamiento es adaptable a cualquier tipo de tejido urbano. Se trata de identificar las vías principales de un barrio y sus conexiones con las otras vías para así cerrar el distrito y proceder a la planificación de las instalaciones que incrementa la complejidad urbano y la disminución del uso de vehículos privados. Por un lado, el aumento carriles bicis y peatonales o la creación de nuevas áreas de centralidad para potenciar los contactos entre los ciudadanos.

el ruido, aumentar el contacto entre las personas y crear puntos de atracción en el interior del barrio para aumentar la habitabilidad del espacio urbano.

La implantación de proyectos del ecobarrio tiene como objetivo renovar antiguos barrios obsoletos, crear una diversidad social entre los habitantes y la densificación funcional y social. Los ecobarrios tienen lugar en ciudades universitarias o industriales, invierten en actividades innovadoras y poco contaminantes, bien en centros de investigación públicos y privados, bien en industrias de energías renovables. Se aplican estrategias para mantener la proximidad entre las zonas de habitabilidad y los lugares de trabajo para reducir el uso del coche y dar prioridad a peatones, ciclistas y transportes colectivos (Gauzin-Muller, 2002).

En cuanto al material y el ahorro energético de la vivienda, se planifica el ajardinamiento obligatorio de cubiertas y terrazas, se emplean materiales saludables para alcanzar el compromiso de la disminución de las emisiones de CO<sub>2</sub>, además de que en la construcción de nuevos edificios es obligatorio obtener el sello de vivienda de bajo consumo energético y de aplicar energías renovables. Se implantan redes de saneamiento, de residuos domésticos para la calefacción y el agua caliente, así como se aprovechan las fachadas exteriores de los edificios para conseguir el máximo ahorro de la energía solar y para producir la máxima ventilación o doble flujo.

Toda esta planificación del ecobarrio muestra la tendencia a trabajar a partir de las estrategias e infraestructuras de urbanismo con la idea de fomentar el cambio social. Sin embargo, en esta investigación, no procedemos a seguir esta tendencia global, sino que trataremos cuestiones en las que se permite la introducción de las prácticas artísticas y de las reflexiones sobre éstas. Así, intentaremos centrarnos en conceptos propios del ecologismo social, en los principios de la Permacultura y en el decrecimiento como referencia del conocimiento del ecohábitat.

Para explicar nuestros criterios de selección ante las praxis del ecohábitat y sobre cómo procedemos a abordar el discurso de valor estético, adoptaremos como referencia la aclaración que Timothy Collins (2007) presentó en su tesis, *Art Ecology and Planning: Strategic Concepts and Creativity within the Post Industrial Public Realm* y donde explica la diferencia entre la labor de los científicos y el trabajo de los artistas. Según Collins, los artistas trabajan principalmente en la restauración social del ecosistema natural. Realizan sus trabajos dentro del nivel de la percepción, de la conceptualización, de la experiencia y del valor social. Por el contrario, los ingenieros y los profesionales de las ciencias naturales trabajan en la restauración medioambiental y tanto el conocimiento como las tácticas que ellos manejan son fruto de experimentaciones replicables.

La presente investigación encuentra su motivación en los proyectos no convencionales realizados a escala modesta, porque, vistos en paralelo a la sociedad convencional, se nos revelan como lugares utópicos donde existe la posibilidad de descubrir intervenciones activas de lo artístico y de la creatividad que aún no han sido estudiadas en profundidad. Cuando investigamos sobre el valor estético del ecohábitat, consideramos la práctica de “ecohabitar” como un fenómeno social. En este sentido, tratamos de visibilizar el cambio en las prácticas cotidianas de los habitantes que conlleva la transformación de los espacios de hábitat en los de ecohábitat. Además de evaluar la importancia de los cambios que se producen en materia de interacción, planteamos reflexionar sobre las teorías de lo bello y lo artístico con respecto al medioambiente a partir de la base de las nuevas sensibilidades que se generan en este contexto.

Entre nuestros referentes, destaca la reflexión sobre la constitución de la subjetividad que Félix Guattari elabora en la llamada Ecosofía. Ésta trata de aproximarse a la constitución de la subjetividad ecológica mediante el alcance de los tres registros ecológicos: el del medioambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana. Guattari enfatiza que estos tres factores son fundamentales en la naturalidad de la evolución humana y excluye los posibles factores políticos que influyen en la evolución teológica. En vez de seguir los dogmas o anuncios éticos sobre la protección del medioambiente, Guattari defiende que la verdadera revolución ecológica tiene lugar en las materializaciones de las prácticas ecológicas y en las modificaciones de las relaciones con los demás. Todas estas experiencias tienen como consecuencia la constitución de la subjetividad ecológica de un individuo.

Asimismo, resulta de vital interés la Ecología mental de Guattari, según la cual para liberar a un individuo de la influencia directa de las ideologías y que éste desarrolle su subjetividad a partir de su propia experiencia, la vía estética destaca sobre las cognitivas y sobre las éticas. En una sociedad posmediática, la idea de “un cuerpo sin órgano” del autor explica que la constitución de la subjetividad de cada individuo se desarrolla escogiendo los fragmentos de conocimientos y prácticas provenientes de diferentes medios de comunicación. El cuerpo de cada individuo funciona como un filtro; por lo tanto, las mismas informaciones recibidas por cada individuo se elaboran de forma distinta a la hora de constituir a cada cual, y evolucionan dentro de los cuerpos de manera independiente. Esto explica que la constitución de la subjetividad se produzca a través de las experiencias personales y que busque liberarse de los lemas sobre ecología que circulan entre los medios de comunicación. La imagen que describe Guattari no habla de un desarrollo aislado de cada individuo, sino más bien del despertar de una multitud de ellos, aunque cada cual siga su propio camino a la hora de

formar su subjetividad. Así considera que solo la singularización del “ser” de los individuos y la desterritorialización suave de la cultura generalizada tienen el potencial de producir una auténtica revolución ecológica.

En lugar de mantenerse eternamente en la eficacia embaucadora de los «trofeos» económicos, se trata de reapropiarse de los universos de valor en cuyo seno podrán volver a encontrar consistencia procesos de singularización. Nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro, con el extranjero, con el extraño: ¡todo un programa que parecerá bien alejado de las urgencias del momento! Y sin embargo es en la articulación: de la subjetividad en estado naciente; del socios en estado mutante; del medioambiente en el punto en el que puede ser reinventado; donde se dilucidará la salida de las crisis más importantes de nuestra época. (Guattari, 1990, p. 77)

Esta perspectiva afirma que es a través de los factores sociales, estéticos y personales donde los sujetos se imponen y tienen influencia en los otros, y de esta manera cada cual constituye su subjetividad.

La perspectiva de Guattari nos anima a tomar tanto las resoluciones como resistencias locales como referencias a la hora de desarrollar el tema de esta investigación. Al contrario de lo que sucede con los dogmas políticos, asociativos o religiosos, que fundan una cultura dominante y que arrasan la subjetividad de cada cual, las prácticas cotidianas, las difusiones de ideas ecológicas y los modos de pensar dentro de esta vecindad recuperan el proceso formativo de la gnoseología de la interpretación para cada individuo.

El concepto de “decrecimiento” describe bastante bien el surgimiento de muchos movimientos de estas características: eventos sociales como comedores de decrecimiento (*Slow Food*), proyectos de *Co-Housing*, proyectos de agricultura apoyada por la comunidad o el sistema de monedas sociales llevado a cabo en muchos pueblos de Latinoamérica (se han desarrollado desde monedas sociales fabricadas hasta monedas virtuales, aunque parece que esta última encaja mejor con los modos de vida individualista que llevan las personas que viven en la ciudad). Entre los proyectos de ecohábitat, destacan los que tienen iniciativas propias promovidas de abajo-arriba, que han generado redes de ayudas mutuas y para realizar trueques de materiales y de personas; por ejemplo, la red de ciudades en transición (*Transition Towns*) en Inglaterra o las redes de ecoaldeas y *Ecoxarxa* (redes de ecoaldeas) en

España. En Cataluña se ha aprovechado el bagaje histórico y las instalaciones de las Colonias industriales de los años 60, y se ha formado la Cooperativa Integral Catalana para invertir en los proyectos de hardware con el fin de apoyar y promover los intercambios con otras aldeas afines, a la espera de salirse todos del sistema capitalista.

Los modos de gestión que favorecen el desarrollo del ecohábitat y que se han adoptado en las organizaciones mantienen una estructura horizontal y polifacética. Además, comparten el concepto de procomún.

El proyecto *Common Welfare Economy*, promovido por Christina Felber, es otro llamamiento a la sostenibilidad realizada en el ámbito del marketing, que consiste en poner indicadores sobre el nivel de sostenibilidad que cumple un producto en su proceso de fabricación o de un servicio integrado, y concienciar de la necesidad de consumir proyectos o servicios realizados en un ambiente más sostenible.

El diseño de espacios de ecohábitat no es tanto un diseño de espacios para vivir de forma ecológica, sino que supone concretar los principios del ecohábitat en acciones sociales y respuestas éticas. Es decir, al mismo tiempo que uno desarrolla el espacio de hábitat, se crean espacios sociales para cuidar la tierra y a la gente. En este sentido parece conveniente referirnos a la Permacultura, un término acuñado por Bill Mollison y David Holmgren en los años setenta para describir el diseño de un sistema integrado y evolutivo de plantas perennes y de especies útiles para el hombre. Asimismo, queremos subrayar el proceso constructivo, así como las formas y las escalas del diseño de bioconstrucción de Nader Khalili, que muestra morfologías de espacios habitables eficientes respecto al uso de energía siguiendo el propio curso natural de los materiales orgánicos.

El diseño de la Permacultura procede del modelo del bosque, de la observación del intercambio que se produce entre los materiales y las energías en la tierra y el paisaje. El diseño del hábitat trata de originar más energía en cada organismo y de hacerle transitar hacia sustancias orgánicas del entorno que requieran de una menor intervención humana. Respecto a estas ideas iniciales de la Permacultura, Holmgren tomó el diseño de la permacultura de Bill Mollison y del pensamiento sistemático de Howard Odum como claves, y las extrapoló al ámbito social para constituir así el principio de actuación. Podemos observar todavía el concepto de Odum sobre el “Altruismo tripartito”<sup>7</sup> en la interpretación de Holmgren sobre las experiencias y sobre el diseño de la Permacultura.

---

<sup>7</sup> “Altruismo tripartito” es un término designado por Howard Odum que explica la función técnica sobre la autorregulación del sistema orgánico. En un ecosistema equilibrado, un tercio de la energía capturada contribuye al sistema,

La planificación del diseño que veremos a continuación defiende que la sostenibilidad del uso de la tierra se alcanza mediante la creación de un círculo cerrado de consumo y de producción de materiales y energías. En un diseño funcional y autorregulado, cada elemento integrado en el sistema circulatorio tiene varias funciones, cada una de las cuales se apoya sobre varios elementos que, entre sí, se reproducen y retroalimentan.



Fig. 1: Planificaciones del uso sobre los terrenos alrededores de una casa rural.

En el diseño de la Permacultura aplicado a la zona del hábitat, las personas, la casa y sus modos de organización se encuentran en el centro del diseño. (zona 0, zona 1 y zona 2). El uso del suelo dedicado a los huertos de comestibles y a la casa son proyectados de forma específica para un uso intensivo. Se prevén así las relaciones simples basadas en la mutualidad entre diferentes organismos. Los jardines (zona 1) se extenderán hacia los círculos concéntricos exteriores que se operan de forma menos intensiva, pero que tienen una mayor complejidad de relaciones (zona 2). Para el diseñador de hábitat, es importante controlar las características de los organismos, como puedan ser el bosque y la selva (zonas 4) y realizar el mínimo arreglo de acuerdo con las referencias paisajistas del lugar (zona 5). Estos factores ambientales locales delimitan los sistemas de plantación agrícola (zona 3) para el desarrollo económico.

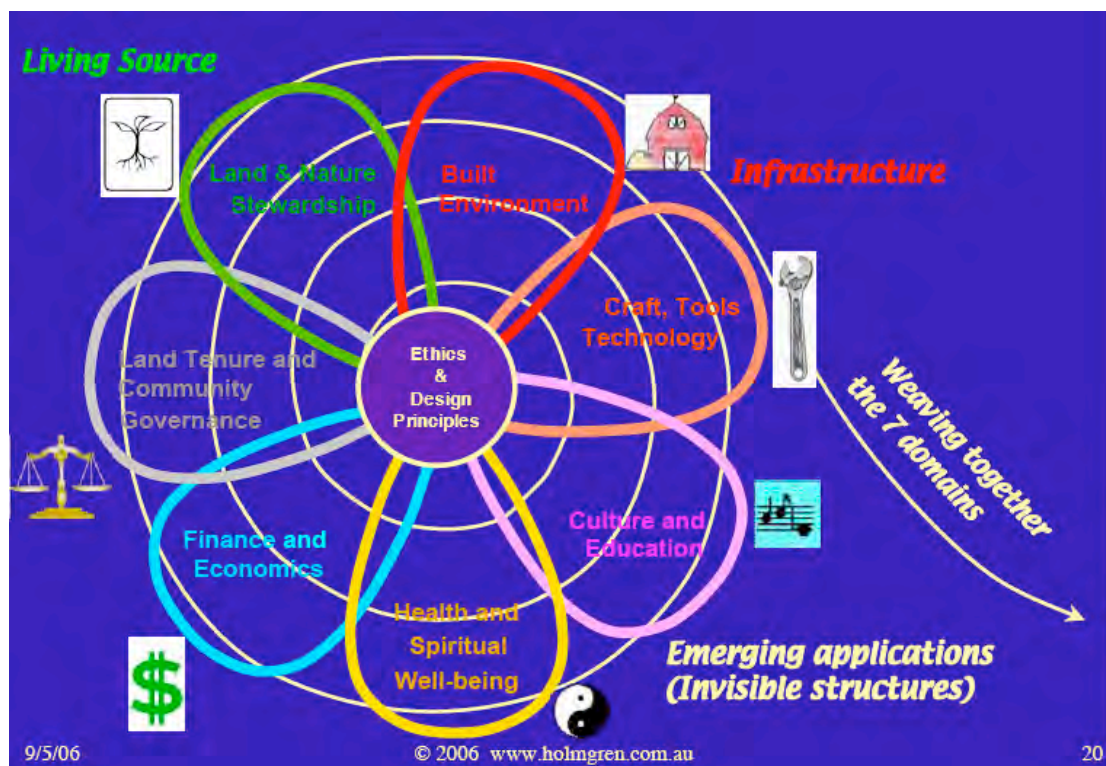
---

otro tercio retroalimenta a los proveedores del orden inferior y el resto contribuye a los controladores del sistema de orden superior. Por ejemplo, los conejos se alimentan, fertilizan el césped, y proporcionan alimento para los depredadores.



El modelo del círculo concéntrico varía según la visión y la capacidad de cada diseñador. Después de considerar las características propias del territorio local y las necesidades personales, un permacultor modifica las fronteras, o introduce plantas exóticas o mestizas que tienen relaciones simbióticas y mutualistas con los organismos locales con el fin de crear un sistema de hábitat en el que todos los factores se integren y coevolucionen.

La Permacultura se desarrolla en base a la ética de amar la tierra, a quienes la habitan y de la repartición justa. Holmgren trasladó estos principios de actuación hasta la administración de la tierra y de la naturaleza, a los entornos construidos, a las técnicas de artesanía y sus herramientas, a la cultura y a la educación, al bienestar mental y a la salud, a la economía y a la financiación, a la obtención de una propiedad territorial y al gobierno de los propios poblados. Tomó la naturaleza y los modos de trabajo de las sociedades preindustriales como referencias para reflexionar sobre la gestión de recursos para así construir un entorno más ecológico para vivir.

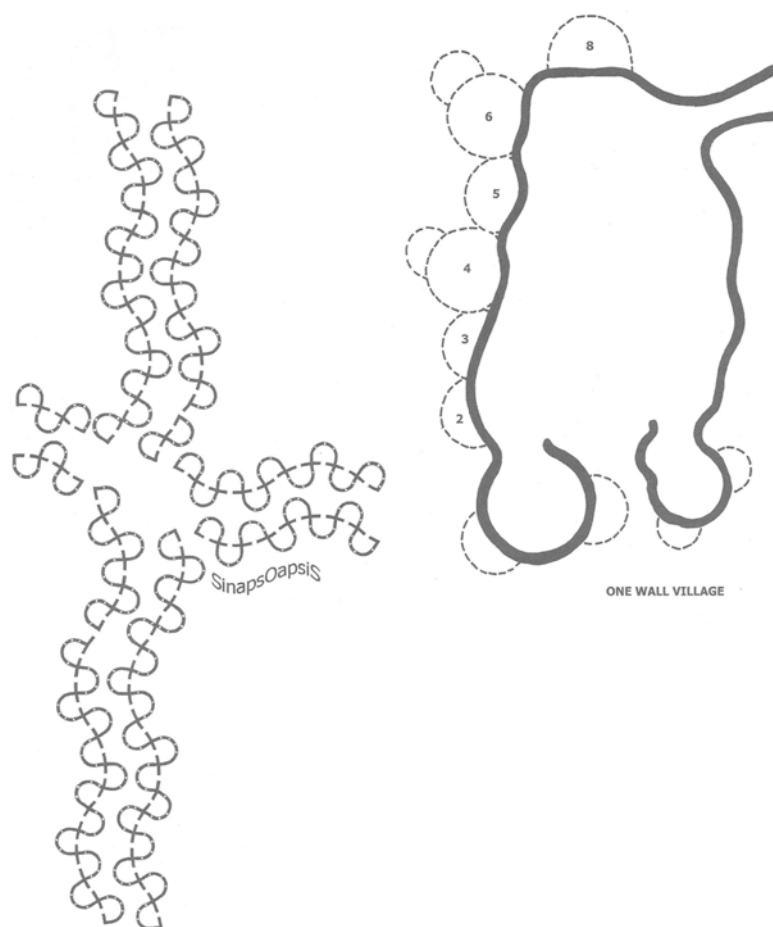


Img. 2: Siete acciones dominantes de la Permacultura.

Mediante la incorporación de la estructura de permacultura, que consiste en una observación previa de las relaciones mutualistas en el sistema natural, los indicadores para mantener un sistema de cultura sostenible recaen en las siguientes consideraciones: la posesión de una estructura económica y política bioregional, el alcance de una diversidad



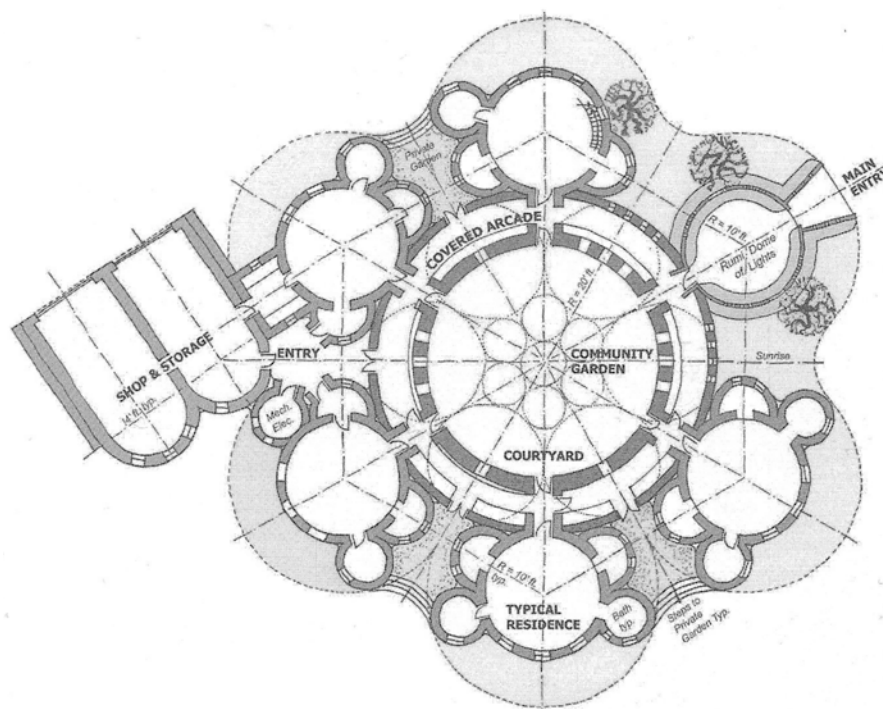




Img. 5: Aldea levantada a partir de la realización de una única pared. En este diseño se observa la ventaja de usar el superadobe, compuesto por sacos largos rellenos de tierra, como el material principal de construcción.

Los muros continuos son un elemento que separa y une los espacios donde se instalan. Por su propia curvatura, permiten que los lugares donde hay sombra y sol estén conectados. Protegen a los usuarios de los intrusos y sus formas curvadas y semicerradas dan una sensación de seguridad. El uso habitual que se les da a los muros continuos es la creación de patios que facilitan la interacción de los vecinos en el barrio. Los muros que se construyen según el contorno de los campos y las colinas sirven también para generar la cohesión social, pues se crean espacios con ábsides, cúpulas y bóvedas que diversifican el paisaje y forman pequeñas zonas de hábitat para diferentes plantas y animales (Nader Khalili, 2008).

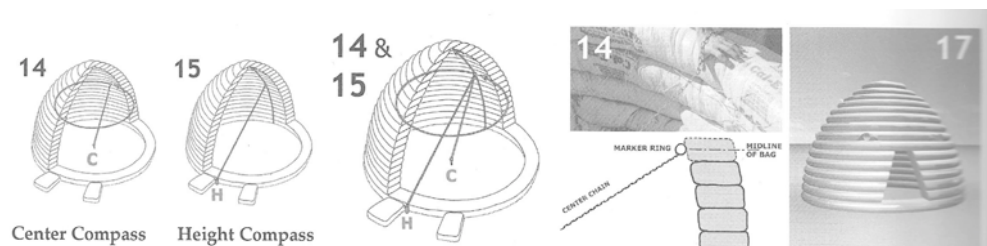
En las ciudades, los muros continuos con ábsides y nichos, construidos cerca de parques, carreteras o ríos pueden dar cobijo a las personas sin hogar. Por su parte, para los trabajadores del campo, estos muros sirven para circundar el borde de sus tierras y así proteger sus plantaciones y sus animales de otros animales intrusos (Nader Khalili, 2008).



Img. 6: Plano de la residencia y del patio formados por una estructura de agrupamiento.

El espacio de hábitat hecho con sacos de tierra se realiza siguiendo una construcción geométrica. Esto permite que el plan arquitectónico se haga *in situ* únicamente mediante reglas y compás. Las filas de sacos de tierra compactada componen la estructura de un domo y, así, su estructura geométrica se sostiene con el peso de la tierra apilada en sacos. Por las propias características de esta técnica de construcción el espacio de hábitat se constituye a escala personal pero a la vez permiten su ampliación mediante el agrupamiento de los domos. Las estructuras de aglomeración se asimilan a las de las colmenas, que aprovechan las curvaturas de los materiales y las formas ya hechas. Esta forma de construcción no solo ahorra material, sino que permite que los constructores midan sus fuerzas y sus necesidades.

Las acciones de rellenar y apisonar la tierra señalan la característica artesanal de este proceso constructivo, el cual, además, facilita que los constructores conozcan las características del suelo en el que habitan. Asimismo, se trata de una creación que requiere el uso de todo tipo de percepciones sensoriales, tanto del olfato como del tacto.



Img. 7: Guía rápida para la construcción con superadobe.

El uso de compás con dos cadenas nos muestra que se trata de un tipo de construcción geométrica. Al colocar una de las dos cadenas en un punto de la primera fila de sacos y utilizar este punto como vértice, podemos marcar un diámetro y dibujar con esta misma longitud un semicírculo en el aire, esto define la curvatura de la cúpula. Al mismo tiempo, otra cadena que se conecta entre el centro del círculo y la parte interior de cada fila se utiliza de forma horizontal para asegurar la circunferencia de cada una de las filas que forman la cúpula.



Img. 8: Construcción con superadobe. Palencia.

Según el discurso de la “meta-comunicación” de Bateson, todas las interpretaciones que hemos recogido acerca del ecohábitat pueden ser consideradas como diversos materiales a nuestro alcance que pueden fomentar otras comprensiones sobre el ecologismo en la actualidad. Para comprobar si los modos contemplativos y operativos que emplea cada sujeto en la construcción del entorno de ecohábitat son modos de hacer artísticos, nos centraremos en la presentación de las prácticas realizadas a escala personal, en la estructura de interpretación y de actuación de la subjetividad ecológica, poniéndolas en relación con las citadas referencias.

Los principios éticos de la Permacultura, “la ética de amar la tierra, a quienes la habitan y la repartición justa”, fundamentan el deseo y la conciencia de una subjetividad ecológica. Tomando esto como su motor principal, un sujeto ecológico actúa en los siguientes

ámbitos que se detallan a continuación a fin de llevar a cabo los cambios infraestructurales y sociales.

En el contexto de la concepción urbana, el sujeto ecológico selecciona minuciosamente los materiales de construcción y realiza obras de bajo impacto ambiental. Actúa de acuerdo con una serie de controles para la gestión de la energía, del agua y de los residuos. Asimismo, se concientiza sobre sus necesidades a fin de planificar la escala de la casa y la explotación del territorio.

El concepto del ecohábitat se implementa tanto en el entorno rural como en el urbano. Según la fórmula de la “sostenibilidad en la sociedad del conocimiento”<sup>8</sup>, el sujeto ecológico establece conexiones ciudadanas y articula nuevas culturas que señalan y ponen en cuestión la degradación masiva de la naturaleza. Se incluye en estas prácticas la iniciación o la participación en los talleres de “hazlo tú mismo” (DIY, del inglés “Do it yourself”), la cocina, la pedagogía, la jardinería, o los debates para hacer surgir los intercambios de conocimiento. Lo importante de estas actividades es que en ellas se unen los conocimientos contemporáneos y tradicionales, los aficionados y los profesionales, los populares y los académicos. En este contexto, se experimenta con las resistencias locales y los modos de organización: se conservan las herramientas tradicionales, se crean las comunidades de convivencia, se reestructura y se restablece la economía comunitaria. En este aspecto, no dudamos de que los proyectos de ecohábitat que surgen en la ciudad tienen una gran importancia, incluso más interesante que los rurales, porque suscitan discusiones y fomentan la complejidad urbana a través de lo social, posibilitando así la transformación social mediante la transformación personal.

Ante estas reinventaciones de las relaciones entre el hombre y el ecosistema, cabe preguntarse: ¿influyen los modos de desarrollo del ecohábitat en otros individuos a través del habla, del pensamiento, de la acción y de la actuación?, ¿cómo las prácticas cotidianas fomentan lo creativo de cada individuo a la hora de la formación de la cultura de ecohábitat? Estas inquietudes marcan la dirección de esta investigación en la que se recurrirá al proceso de interpretación y producción por parte de los artistas y los habitantes.

---

<sup>8</sup> La “sostenibilidad en la sociedad del conocimiento” se explica con la idea de la eficiencia urbana: la evaluación de consumos de recursos/ [número de personas x información organizada]

### **1.3. CUALIDAD ARTÍSTICA Y ESTÉTICA EN LA INTERACCIÓN DEL INDIVIDUO CON EL “ESPACIO DE HÁBITAT”**

Bernard Rudofsky define la arquitectura vernácula como «un arte comunal producido no por unos pocos intelectuales o especialistas, sino por la actividad espontánea y continua de todo un pueblo con una herencia común, actuando en una comunidad de experiencia» (Rudofsky, 1974, prefacio).

Cuando hablamos de que una cierta “cualidad estética” está presente en la interacción de un sujeto con su hábitat, nos referimos a que en la percepción del entorno y en la interacción con éste, cada sujeto desarrolla una “receptividad sensorial”. Esta receptividad permite a dicho sujeto generar respuestas creativas ante nuevas circunstancias y contextos. Las respuestas dadas cada vez van dejando un rastro afectivo. Posteriormente, esta huella puede ser reconocida por el mismo sujeto pudiendo producirle más placer así como nuevas fuentes de inspiración para su imaginación en un proceso que se retroalimenta.

En el apartado de “Introducción”, nos preguntábamos por la autoría de los espacios de ecohábitat y por la cualidad artística resultante de la interacción de un sujeto con el espacio. En este epígrafe, seguiremos indagando en estas cuestiones deteniéndonos en la percepción visual, el sentido corporal, la integración de emoción, la memoria, la percepción térmica, el olfato y el tacto de los habitantes cuando se involucran en el proceso constructivo de sus viviendas. Para ello, consideraremos aquellos espacios de hábitat (ecohábitats, autoconstrucciones comunales, espacios vecinales, etc.) que suscitan o despiertan en sus moradores o participantes una receptividad sensorial que les incita a interaccionar tanto con el entorno como entre ellos mismos.

La metodología empleada para acotar las características de construir una teoría sobre la estética ambiental nos proporcionará una guía para analizar las sensibilidades que se producen en los sujetos en relación al entorno al que pertenecen.

A diferencia de los patrones estéticos establecidos desde el cartesianismo, la percepción ambiental se basa en la contextualización social, en la percepción corporal y en el carácter temporal. La expresión estética ambiental no se restringe a formas determinadas. Su epistemología se basa en el “devenir”. Para nosotros, todo esto

significa que la teoría de la estética ambiental concede mucha importancia a los procesos.

La percepción sobre el entorno incluye consideraciones sobre el espacio, el volumen, el tiempo, el movimiento, el color, la luz, el olor, el sonido, el tacto... y también sobre los estados de ánimo de un individuo, su sentido del orden, su experiencia y su conocimiento previo. Son consideraciones que se construyen según la cultura a la que pertenece cada individuo.

Berleant apunta que la teoría estética ambiental, como cualquier estudio social, puede apoyarse empíricamente:

La valoración estética no es una experiencia puramente personal, "subjetiva", como se le llama a menudo erróneamente, sino una experiencia social dado que en ella intervienen el conocimiento, las creencias, las opiniones y las actitudes que tenemos –que son una parte inseparable de nuestra experiencia y que provienen de lo social, lo cultural y lo histórico—. Estos factores dirigen nuestra atención, abriéndola o cerrándola para que comprendamos lo que está sucediendo y también, propiciando o impidiendo nuestra participación. En estas circunstancias, como en las otras, lo personal está impregnado en lo social. No somos perceptores de sensaciones puras; la experiencia tampoco contiene únicamente la sensación. Las formas sociales y patrones culturales equipan nuestro entendimiento con significados, teorías y todo tipo de explicaciones.<sup>9</sup> (Berleant, 2002, p. 11)

En comparación con la apreciación del arte, donde el sentido de la vista tiene un papel preponderante (según Kant, la vista es el sentido menos afectado por el gusto subjetivo de cada individuo), las cualidades personales y el gusto de cada individuo tendrán un papel decisivo en la apreciación estética ambiental. (Berleant, 2002). El

---

<sup>9</sup> El texto original: «*It is that aesthetic valuation not a purely personal experience, "subjective", as it is often mistakenly called, but a social one. In engaging aesthetically with environment as with art, the knowledge, beliefs, opinions and attitudes we have that are an inseparable part of the experience are largely social, cultural and historical in origin. These direct our attention; they open or close us to what is happening and prepare or impede our participation. Here, as elsewhere, the personal is infused with the social. We are not pure sense preceptors and experience is not solely sensation. Social forms and cultural patterns equip us with the means, theories and other explanation*».



estudio de la estética ambiental señala cómo cambia la forma de entender el espacio según las diferentes corrientes estéticas. Por esta razón pensamos en documentar el contacto directo entre el cuerpo humano y el espacio que habita y cómo éste último estimula la sensibilidad de los sujetos. Berleant considera que la formación de la estética ambiental se basa en la vivencia de un sujeto en relación con la naturaleza (Collins, 2007). La percepción de la estética ambiental debe ser sentimental, directa e inmediata para un sujeto.

La apreciación ambiental considera nuestra capacidad sensorial con un alcance y complejidad que probablemente excede a la valoración que de ella hacen el resto de las artes. Ésto dificulta los límites o marcos en que tal apreciación debería circunscribirse. Experimentamos una discriminación perceptiva en texturas y colores, en la conciencia somática sobre las masas y volúmenes, en la profundidad y la direccionalidad de los sonidos, en el tacto del viento, en el sol y en la humedad en la piel, en la conciencia corporal de las diferentes superficies bajo nuestros pies y en nuestros movimientos a medida que subimos, bajamos o nos movemos de forma desigual a lo largo de una superficie relativamente plana haciendo curvas, girando, o viajando en una dirección más o menos recta. Debemos reconocer la importancia de la sensibilidad somática y del desarrollo de la motricidad en movimientos físicos, que junto a las cualidades visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas, inunda toda esta experiencia de la apreciación en el medio ambiente. El medio ambiente, más que las obras musicales de Wagner, puede ser la verdadera obra de arte total, una obra que abarca todo.<sup>10</sup> (Berleant, 2002, p. 12)

Yuriko Saito (2002) defiende que la estética cotidiana no se limita a una

---

<sup>10</sup> El texto original: «*Environmental appreciation employs our sensory capacity with a range and complexity that likely exceeds the other arts, making it difficult to limit or circumscribe. We experience the perceptual discrimination of textures as well as colors, the somatic consciousness of masses and volumes, the depth and directionality of sounds, the feel of wind, sun and moisture on the skin, the kinesthetic awareness of the different surfaces under our feet and of our movement as we ascend, descend or move unevenly along a relatively level surface, curving, turning or traveling in an approximately straight direction. We must recognize in environmental appreciation the importance of somatic sensibility, kinesthetic contribution in physical movement, along with the visual, auditory, tactile, olfactory and gustatory qualities that suffuse all experience. Environment, more than Wagner's music dramas, may be the true Gesamtkunstwerk, the total, all-encompassing work of art.*».



cuestión determinada por el tiempo y el espacio. Considerando que se trata de la contemplación de un proceso y no de un objeto, Saito señala cómo la interpretación de cada sujeto es única y está condicionada por la formación y las circunstancias personales de cada receptor.

A diferencia de Berleant y Saito, ambos centrados en la experiencia sensitiva surgida del proceso y, en gran medida, particular a cada individuo, Allen Carlson, otro teórico de renombre en el campo de la estética ambiental, considera importante acotar el lenguaje social aplicado en cada posibilidad de contemplación del entorno. Carlson afirma que para analizar la percepción de cada individuo hace falta conocer las referencias que están influyendo en la psique de cada individuo concreto, si se trata de una naturaleza científico-cuantificable o de una naturaleza mágica, dotada de una riqueza metafísica. De este modo, Carlson propone diferentes modelos interpretativos<sup>11</sup> y registra el sentimiento y el lenguaje correspondientes en cada caso (Carlson, 2000). Su estrategia consiste en restringir el contexto medioambiental que se presenta al individuo a fin de que su interpretación pueda ser analizable y evitar, así, que diferentes sensaciones, que se corresponderían a otros aspectos de la naturaleza, afloren.

Visto esto, resulta oportuno señalar la oposición metodológica de ambos autores, Carlson y Berleant, quienes acuden a diferentes metodologías a la hora de investigar la cualidad estética que tiene lugar en las experiencias interactivas con el entorno. Mientras que Berleant defiende el subjetivismo como la vía para la formación del conocimiento, Carlson, por su parte, defiende el objetivismo. Según nuestra opinión, no se trata de tomar una u otra opción de forma excluyente sino que ambas nos parecen complementarias.

En relación a la investigación presente, para conocer cuáles son los factores que fundamentan la experiencia estética en el proceso constructivo de un hábitat y qué sentimientos implica el proceso de construcción, nos parece oportuno tomar como referencia la metodología que Carlson propone para formar una epistemología de la estética ambiental; esta metodología nos ayudará a ordenar la base lingüística de la creación poética y reflexionar sobre las diferentes conciencias estéticas que se presentan en cada contexto de un modo objetivo. Siguiendo a Carlson,

---

<sup>11</sup> Los modelos que operan en la contemplación de la naturaleza según Allen Carlson son "modelos de objetos", "modelos de paisajes normales", "modelos de emoción", "modelos de evocación", "modelos de misterio", "modelos posmodernos" y "modelos pluralistas".

procederemos a la contemplación estética de los “espacios de hábitat” según los siguientes modelos: “los modelos objetuales”, “los modelos de paisajes normales”, “los modelos emocionales”, “los modelos evocadores” (estos dos últimos nos permitirán profundizar en los aspectos morfológicos de interacción del cuerpo humano con los espacios) y “los modelos del misterio” (que aclararía la sensibilidad perceptiva ante los sentimientos de la devoción).

Somos conscientes de que una vez entendida la idea de que toda interpretación se construye y se descifra con el lenguaje social, la cuestión crucial pasa por resolver si esto es analizable y, si lo es, cómo puede ser analizado. En la investigación que nos atañe, pensamos que para presentar la cualidad estética común a los espacios de ecohábitat, no sólo se requiere documentar los sentimientos de cada individuo en su interacción con el espacio, sino que también se debe describir la dimensión de dicho espacio, esto es, su contexto social y cultural.

Para investigar la cualidad estética de un ecohábitat y hablar de ello a partir de las viviendas tradicionales, es necesario detenerse en los diferentes aspectos que intervienen en su construcción. Se observa que la apropiación y el uso de materiales locales y las formas arquitectónicas de una vivienda tradicional son productos culturales que se integran en el paisaje local. Asimismo, se aprecia que los pueblos en orden armónico a la geográfica local se expanden por su naturaleza sin la intervención de los arquitectos.

De este modo, si estudiamos las casas de La Chanca en la provincia de Almería, (siempre siguiendo la metodología carlsoniana), tendremos primeramente que analizar su formación paisajística para darnos cuenta que ésta pertenece a la de un modelo de ciudad sobre una colina.



Img. 9: Ciudad construida en una colina, Almería.

Asimismo, si estudiamos las formas arquitectónicas de los barrios de trabajadores cerca del pueblo Lin Xia, en la provincia Gansu (China), observaremos que el material de construcción es el *loess* (depósitos de limo que tienen color amarillento y carecen de estratificación). Se trata del material más abundante de la meseta que le da nombre (meseta de Loess) y donde se origina el cúmulo de viviendas que presentamos aquí.

En estos ejemplos, el de la región La Chanca en Almería (España) [Img. 9] y el pueblo de Lin Xia en Gansu (China) [Img. 10], se percibe cómo ambos hábitats suscitan la sensibilidad de un receptor a través del sentido de vista puesto que existe una armonía entre las viviendas y el entorno geográfico de la zona.



Img. 10: Barrio de trabajadores en el pueblo Lin Xia, China.

Cuando hablamos de los muros levantados en el sur Marrueco, también nos preguntamos sobre el origen de esta forma de construir. «Ni la casa ni la ciudad, sino una síntesis de ambos; esta arquitectura fue concebida por gente que construyó de acuerdo a su propia luz interior, con una imaginación sin tutores, completamente instintiva, sin escuela.» (Rudofsky, 1974, fig. 59).



Img. 11: Muros levantados, Marrueco.

La tradición, la inercia y/o la falta de influencias externas, producen una tendencia que supone también una tensión inconsciente frente a las innovaciones anónimas, lo que hace que la sociedad ralentice su incorporación y consolide todavía más las formas basadas en la tradición. Los artesanos individuales tienen poco control en el proceso de producción.

Una vez que una forma se ajusta bien, no se introducen cambios hasta que dicha forma deja de ajustarse. Sin esta actividad de la tradición, las repercusiones y las ondas originadas por el más leve defecto podrían crecer y crecer hasta que se extendieran demasiado velozmente como para introducir modificaciones. (Alexander, 1969, p. 56)

El ajuste de los espacios de hábitat en las culturas inconscientes sigue una gradual adecuación al curso del tiempo, en la que los contextos y las formas cambian constantemente, pero muy paulatinamente. Así, ambos permanecen mutuamente adaptados durante todo el tiempo. Los habitantes carecen de conciencia independiente como creadores artesanales para desarrollar la cualidad estética en la arquitectura comunal, el cuerpo que construye el espacio habitable se incorpora en la geografía cultural como un elemento más.

En *Un lenguaje de patrones*, Christopher Alexander resume las posibles evoluciones de los espacios de hábitat en relación a su geografía en doscientos cincuenta y tres patrones de espacios arquitectónicos (Alexander, 1980). El proyecto quiere elaborar un lenguaje de los espacios que sirva para invitar a comprender y ampliar los espacios de hábitat siguiendo las leyes de la geografía cultural de cada zona.

Una de las evoluciones características de cualquier espacio de hábitat muestra cómo a un “grupo de casas” (aglomeración/conjunto de viviendas) se le unen otros patrones con funciones auxiliares como, por ejemplo, aquellos que comprenden las vías de circulación. De esta forma, se producen otros patrones como “dominios de circulación” y, posteriormente, “grados de publicidad” y, así, sucesivamente.

El patrón “grupo de casas” se aplica a un número de diez a doce viviendas que establecen una convivencia que permite que, entre ellas, se produzcan intercambios de bienes y de noticias. La geometría y el borde de estos patrones son asuntos con los que se debe tener cuidado, porque ampliar los grupos de casas iniciales de forma arbitraria puede dismantelar el núcleo establecido de la comunidad.



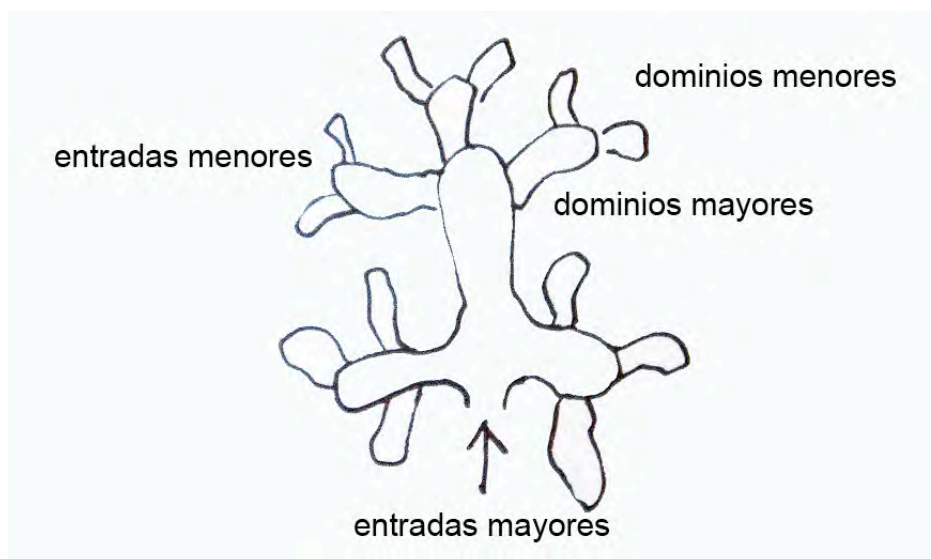
Img. 12: Patrón de grupo de casas.

Uno de los patrones que se deriva del patrón básico de “grupo de casas” es el de “monte de viviendas”. En base a la estructura de “grupo de casas”, se introducen jardines comunitarios y espacios exteriores personales que dan lugar a organizar talleres al aire libre. El desarrollo de estos espacios verdes comunes apunta, en el asentamiento tradicional, a la necesidad por parte de los habitantes de acceder al aire fresco y al entorno natural. Los espacios verdes que se presentan como espacios de descanso y de reunión son para los vecinos elementos que estrechan sus vínculos con el terreno donde habitan, desviando su atención visual hacia los alrededores del asentamiento.



Img. 13: Patrón de “grupos de casas”.

Otro patrón derivado del de “grupo de casas” es el de “dominio de circulación”, que es un complejo de edificios que tiene un espacio de circulación principal que conecta desde la entrada a cada dominio de espacios habitables.



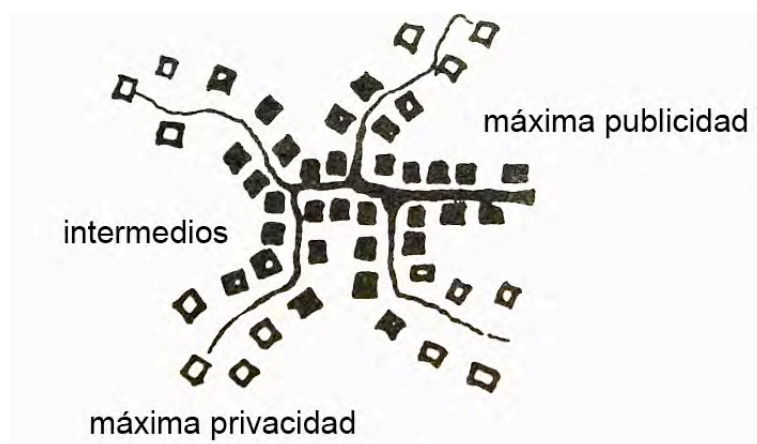
Img. 14: Patrón de “grupo de casas” que describe el “dominio de circulación”.

Por su parte, el patrón de “grados de publicidad” describe características de los espacios que evolucionan desde la estructura de “grupo de casas” y de “dominios de circulación”.

Entendiendo los patrones de espacio como esquemas geométricos que se desarrollan dentro del conjunto de las viviendas, la evolución de los espacios de hábitat trata de la repetición y la combinación de patrones de diferentes criterios a lo largo del tiempo por la conveniencia de los habitantes. El patrón “grado de la publicidad” describe la transformación del espacio comunitario en espacios privados, espacios públicos y espacios semiabiertos, de acuerdo con la accesibilidad de estos para sus moradores. Las viviendas que gozan de un alto grado de publicidad son las que tienen espacios óptimos para el acceso de sus visitantes. Además, las conexiones



físicas que se establecen entre las vías de circulación, la cercanía del espacio con los parques, las plazas, las tiendas comerciales, los centros de la reunión y las entradas y salidas del barrio hacia el exterior también son factores que fomentan un ambiente agradable para la concurrencia de un espacio y que determinan su grado de publicidad.



Img. 15: Patrón de "grados de publicidad".

Podemos considerar que los espacios de hábitat son una suerte de ampliación de las condiciones externas climatológicas y geográficas del lugar que logramos descifrar a través de los patrones propuestos por Alexander. La cultura en un hábitat determinado se transmite a partir de la forma en que se construyen los espacios: si el espacio común tiene como finalidad ser compartido, si su función es proteger al pueblo, o si es la combinación de ambos.

Después de haber visto el paisaje cultural del hábitat que surge del entorno natural, vamos a centrarnos en el aspecto morfológico de los espacios de hábitat, en los sentimientos proyectados en el proceso artesanal y en las interacciones con los muros y los márgenes de un asentamiento. Aspectos todos ellos que intervienen en el proceso de habitar, construir y cuidar un espacio.

Cuando hablamos de la percepción estética que se sustenta en la interacción cotidiana de un cuerpo con el espacio parece adecuado tomar el "modelo de emoción" y el "modelo evocador" que propuso Carlson. A través de ambos modelos, Carlson señala cómo intervienen en la contemplación de la naturaleza las emociones de los interpretantes en relación a su territorio natural. Este marco nos parece apropiado para analizar cómo es la percepción del sujeto durante un proceso de bioconstrucción, tanto en su interacción con los distintos materiales constructivos (orgánicos o no),

como en su interacción con el entorno natural. El “modelo evocador”, además, permite agrupar en un mismo análisis la dicotomía existente entre el interpretante y lo interpretado mediante la vivencia del primero en la naturaleza dado que este modo de interpretación parte de entender la contemplación como un proceso natural e instantáneo sin perderse en la discusión del subjetivismo u objetivismo. La utilidad propuesta a un espacio y a las interacciones que un sujeto realiza en él, favorecen la existencia de ambos.

A continuación, profundizaremos en las formas arquitectónicas que incitan a los habitantes a experimentar y recorrer físicamente el espacio para conocerlo. En estos ejemplos, el proceso de interacción se convierte en un medio a través del cual un individuo logra placer y alcanza una experiencia estética.

Las casas tradicionales en Djenné (Mali) son un excelente ejemplo para observar cómo el espacio puede pensarse/proyectarse a medida humana. La unión y la extensión de las paredes nos permite imaginar cómo se establece un reconocimiento del lugar a través del cuerpo (el sentido del cuerpo propio como unidad de medida) de cada aldeano.



Img. 16: Casas tradicionales en Djenné, Mali.



Un ejemplo ilustrativo serían las arquitecturas de los nómadas cuyas casas son transportables. En vez de experimentar la relación de “estar-en” con el entorno como lo hace un hombre sedentario cuando construye su casa, y tomar la casa y el territorio de su hábitat como el centro del mundo, para el pueblo nómada, andar es el medio que emplea cada sujeto para formarse el sentido espacial de su hábitat. El sentido espacial que un nómada genera sobre su hábitat es excéntrico y neutral ante el paisaje de su alrededor.



Img. 17: Día de mudanza en Guinea.

Hoy en día se interpretan los menhires, creaciones arquitectónicas de los pueblos nómadas en la era neolítica, como objetos artísticos que responden a las relaciones cinéticas entre el sujeto y el terreno. El alzamiento conjunto de menhires que forman una hilera describe que la relación entre un sujeto y el mundo es efímera, ya que los monumentos megalíticos determinan la dirección y separan dos espacios señalando las rutas de tránsitos, puertos de montañas, zonas peligrosas o lugares sagrados. Ante la visión relativista del sujeto con el mundo, el sentido de la morada se extiende hacia trayectos conocidos y reconocidos por determinados grupos que guardan su conocimiento del entorno dejando rastros simbólicos. Estos rastros revelan un sentimiento psicogeográfico del sujeto transitorio acerca del espacio que habita.

Llegado a este punto, parece oportuno tomar el concepto de “habitar” de Heidegger para explicar el significado de “habitar” en las casas móviles, donde se enfatiza que los espacios existen porque hay personas que los utilizan. Según Heidegger, el significado de habitar extiende sus raíces hasta el concepto de construir (dotar de utilidad a un espacio), desocultar/desvelar (de conocer) y cuidar (custodiar, hacer valer una obra para un artista).

El término alemán *Raum* (espacio) y la familia de palabras a la que pertenece

hace referencia a “un hueco entre las cosas”. Ese hueco es necesario para que pueda darse el movimiento. El movimiento es el que crea el espacio para que los seres se reconozcan en sus propias acciones y cuestionen y confirmen su existencia.

El hombre no hace al espacio; tampoco es éste una manera meramente subjetiva de la intuición; pero tampoco es nada objetivo, como si él fuera un objeto. Más bien, para espaciar como espacio, a éste le hace falta el hombre [lo utiliza]. Esta misteriosa relación, que atañe no sólo al respecto del hombre para con el espacio y el tiempo, sino al del “ser para con” el hombre (acaecimiento propio), esta relación es lo que se oculta bajo aquello que nosotros, de manera bastante precipitada y superficial. (Heidegger, 2003, pp. 88-89)

Al usar la definición de habitar de Heidegger, hay que tener en cuenta su epistemología, que condiciona el uso del término. Según Heidegger, la esencia de cualquier objeto depende de la interpretación de un sujeto. La “mutua pertenencia” del sujeto y el objeto en el pensamiento de Heidegger implica que todas las entidades se encuentran en permanente cambio. Asimismo, el lenguaje con que un sujeto nombra a un objeto para extraer su significado está en permanente cambio debido a que las condiciones socio-históricas influyen en el uso del lenguaje. El individuo sólo encuentra la verdad cuando dispone de voluntad para conocerla y, así, ésta se manifiesta, por un instante, ante el sujeto.

Según Heidegger, las acciones de habitar, conocer, cuidar y desocultar son acciones en las que un individuo se pone a disposición de conocer el mundo. Estas acciones esbozan la participación de un sujeto en un nuevo espacio o en el mundo, percibiéndolo y conociéndolo a su albedrío. “Conocer” y “habitar”, en este caso, comparten el sentido de poner al ser humano en el centro del mundo. Habitar no es una actividad cualquiera al lado de otras muchas, sino que es una característica esencial del hombre que determina su relación con el mundo.

Volviendo al ejemplo de las casas móviles de los nómadas, observamos que éstas desafían los criterios estándar en que solemos interpretar la relación de los hombres con su hábitat. Vemos claramente que la arquitectura sirve a sus “habitantes” como medio para conocer el mundo. Esta apreciación marca una transición del

paradigma en la comprensión del espacio, mientras que antes se pensaba de manera absoluta, ahora se piensa de manera relacional.

Kengo Kuma adelantó este cambio de paradigma en la comprensión del hábitat que va de lo absoluto a lo relacional a través del concepto “anti-object”. El espacio para Kuma es un medio con formas arquitectónicas donde se producen relaciones. Para ampliar el significado original del habitar y desarrollarlo de acuerdo al modo actual con que entendemos la relación del hombre con la naturaleza/su entorno, es necesario experimentar con diferentes tipo de materiales de un lado, y de otro, variando las composiciones espaciales. De esta experimentación surgen diferentes percepciones sobre el espacio que tienen en común el pensamiento relacional.

En la cultura japonesa, la existencia del *Jinja* (santuario Shinto) tiene la función de crear un enlace entre los visitantes y las montañas, que son las que se consideran sagradas, y no así los propios *jinja* (santuarios). Los jardines en estos santuarios son considerados como una suerte de espacios de mediación a través de los cuales un sujeto es capaz de ir más allá del edificio y adentrarse en la naturaleza. Kuma toma los *jinja* para ejemplificar cómo la arquitectura debe mediar entre el hombre y la naturaleza. Mediación, por otro lado, inseparable de la función de la arquitectura (según este autor) y donde ésta responde enteramente a su finalidad.

Para profundizar en la idea de la arquitectura como mediación entre el hombre y la naturaleza, Kuma llevó a cabo el proyecto de *Ando Hiroshige Museum of Art* donde puede apreciarse un diseño similar a aquel de los santuarios griegos de la época clásica. En el diseño de estos santuarios, se construía una vía o camino que atravesaba el templo y permitía a los visitantes comunicarse con las deidades de la Naturaleza.



Img. 18: Museo de arte Ando Hiroshige, Tochigi, Japón.



Img. 19: Santuario de Athena Pronaia, Delfos, Grecia.

En el museo de arte *Ando Hiroshige* proyectado por Kuma, la idea de contraponer los materiales naturales de los muros abiertos al hormigón de las vías de acceso, se inspira en la pintura *Ukiyo-e* (pinturas del mundo flotante). En este tipo de pintura (género éste, hay que añadir, del que fue maestro el artista que da nombre al museo del que hablamos), los artistas sólo trazan los contornos de los objetos y con la repetición de los mismos trazos consiguen recrear el espacio y los objetos. Los palos

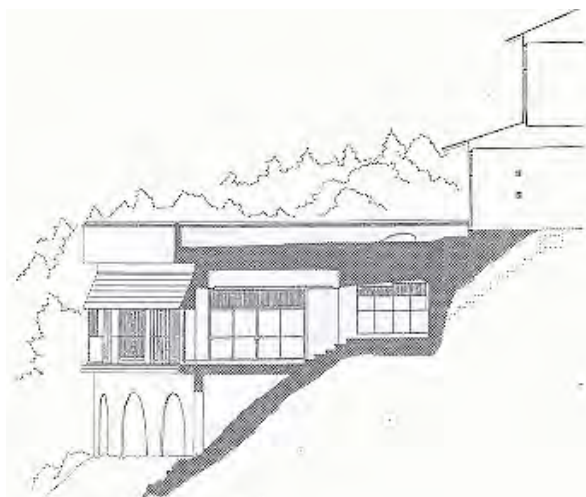
de madera que dan forma a los muros del museo recuerdan el efecto de los trazos repetidos para representar las gotas de lluvia, tal como las dibujó Hiroshige. Son palos uniformes separados entre sí que permiten que el aire circule, además de conseguir un efecto visual de ligereza. La textura resultante de los palos y el espacio entre ellos resulta una suerte de veladura que deja entrever el exterior desde el interior. Su apertura y horizontalidad refuerzan la perspectiva apaisada de los espacios del arte oriental.



Img. 20: Ando Hiroshige, (llamado Utagawa Hiroshige). *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina*, 1857. Grabado sobre madera. 36.8 x 25 cm. Colección Museo de Arte Fuji, Tokio.

Otro de los ejemplos referenciales que aporta Kuma (2008) es la residencia “*Hyuga*”, diseñada por Bruno Taut durante su estancia en Japón. *Hyuga* es una casa parcialmente enterrada en la montaña que consigue generar abundantes y significativas relaciones entre los espacios interiores y exteriores, el paisaje y los habitantes.





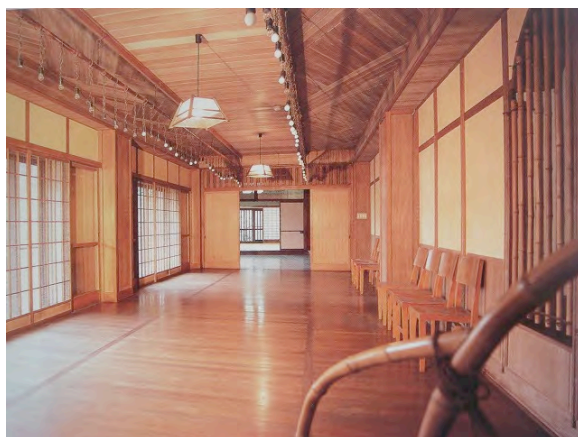
Img. 21: Bruno Taut. Residencia Hyūga, Shizuoka, Japón.

Para Kuma, el proyecto *Hyuga* de Taut no sólo permite mostrar empíricamente la función relacional de la arquitectura, sino también aproximarse al modo de comprensión de la fenomenología de Husserl. La fenomenología introduce una serie de debates en torno a la subjetividad y objetividad presentes en cada experiencia de conocimiento. Según esta rama del pensamiento, el problema del conocimiento está en si los objetos “existen” cuando no son percibidos por los sujetos.

Para Taut, la casa se convirtió en un experimento para observar cómo la manipulación de los dos planos, el del suelo y el del techo, podrían crear una relación entre la conciencia humana y el medio ambiente diferente a la de siempre. Taut estaba interesado en crear varios niveles de suelo, con un rango de texturas y ritmos diferentes. Así, el mar, que se ve a lo lejos, se percibe de manera muy diferente dependiendo del lugar donde uno esté sentado o de pie. Hay veces que se percibe el mar como si fuese a subir de repente, como un muro ante los ojos de los visitantes y hay veces que uno siente que está flotando en el agua. Aquella diversidad de experiencia no puede ser transmitida por un medio como la fotografía.<sup>12</sup> (Kuma, 2008, p. 26)

<sup>12</sup>

El texto original: «For Taut, the house became an experiment to see how the manipulation of the two planes of floor and ceiling could set up different relationships between consciousness and the environment. He was concerned to create very floor levels, with a range of textures and rhythms. Thus the sea in the distance is perceived very differently depending on where one is sitting or standing. Sometimes the sea seems suddenly to rise



Img. 22: Bruno Taut. Residencia Hyūga, Shizuoka, Japón. Espacio primero para juego de tenis de mesa y baile. Las salas contiguas, según como se ve en la fotografía, son una habitación occidental y una habitación japonesa. Esta serie de espacios es lo que en la imagen 19 se aprecia como la parte del subsuelo del edificio. Según cómo se ve en la fotografía, el lado derecho de estas salas están enterrados en la colina y el lado izquierdo, al desplegar las puertas del papel, se encuentra abierto al paisaje exterior con el mar de fondo.



Img. 23: Bruno Taut. Residencia Hyūga, Shizuoka, Japón, (2010). La habitación central. Vista hacia espacios exteriores. Esta es la habitación de estilo occidental que conecta con el primer espacio y la habitación de estilo japonés que se ve en la fotografía como sala contigua. En la esquina inferior-derecha se ve una escalera que conecta con otro espacio algo más elevado de esta misma estancia. El ángulo del techo en este espacio elevado se inclina hacia abajo. El desnivel del suelo y el del techo hacen que el campo de vista de los visitantes hacia el paisaje exterior cambie dependiendo del lugar donde se sitúan.

Kuma introduce el concepto de espacio relacional en el que el empirismo cobra sentido y se completa mediante el recorrido del lugar, en tanto que Taut hace hincapié a la “transparencia” y “ausencia” de los espacios que se encuentran en el palacio Katsura (Katsura Rikyū).

Taut considera que lo que muestra este tipo de arquitectura es un mero espacio

---

*like a wall before one's eyes; at other times it feels as if one is floating on the water. The diversity of such experiences cannot be conveyed by a simple medium such as a photography».*

para que se llene de gente, colores y ambiente. Son los sujetos los que visitan y proponen actividades. De este modo, la arquitectura no es más que el espacio que permite a los habitantes generar “interrelaciones arquitectónicas”. No hay objetos independientes en la construcción. Las formas de los espacios son creadas a propósito para que la conciencia de los sujetos se diluya y se integre al espacio.

No hay nada que se puede llamar objeto en el *Palacio de retiro imperial de Katsura*. Taut expresa con frecuencia su sorpresa por las cualidades de “apertura” o “ausencia” en las arquitecturas japonesas preguntándose si «se puede llamar a esto una habitación». Su sorpresa no tiene ningún matiz negativo. Incluso en el *Palacio de retiro imperial de Katsura*, en contraste con las residencias occidentales, no se percibe ningún intento de crear objetos. La cualidad de ausencia se enfatiza aún más con la simplicidad de colores y formas. Taut compara esta característica espacial con la de un escenario teatral al aire libre, que es un lugar de ausencia en esencia hasta que se incorporen a él las personas, la ropa y las fundas coloridas para generar diversos espacios –denominando a esto “interrelaciones arquitectónicas”–. Cuando esto sucede, el lugar empieza a tener vida de repente. El mismo aire cambia. Los cuerpos humanos y sus espíritus integrados en el espacio se mantienen hasta el final como sujetos del espacio. En caso inverso de espacios dominados por objetos, el sujeto permanece hasta el final como objeto. Este espacio nunca cobrará vida y se mantendrá inmovilizado, incluso si el cuerpo y el espíritu se introducen en él.<sup>13</sup> (Kuma, 2008, p. 22)

<sup>13</sup>

El texto original: «Nothing in the Katsura garden could be called an object. Taut frequently expresses surprise at the openness or “absence” of Japanese architecture, remarking “Can this be called a room?” His surprise carries no negative nuance. Even with an imperial villa such as Katsura, there is no attempt to create an object, in contrast to western residences. Absence is further emphasized by the simplicity of colors and forms in the interiors. Taut likens this to the stage of an open-air theatre, which is essentially a place of absence until the addition of people and colorful clothing and cushions generate diverse spaces –what Taut calls “architecturalised interrelationships”. When this happens, the place suddenly begins to take on life. The very air changes. The subject remains to the end a human body and spirit. Conversely, in a space dominated by objects, the subject remains to the end an object. The space never takes on life and remains frozen, even if body and spirit are introduced into it».





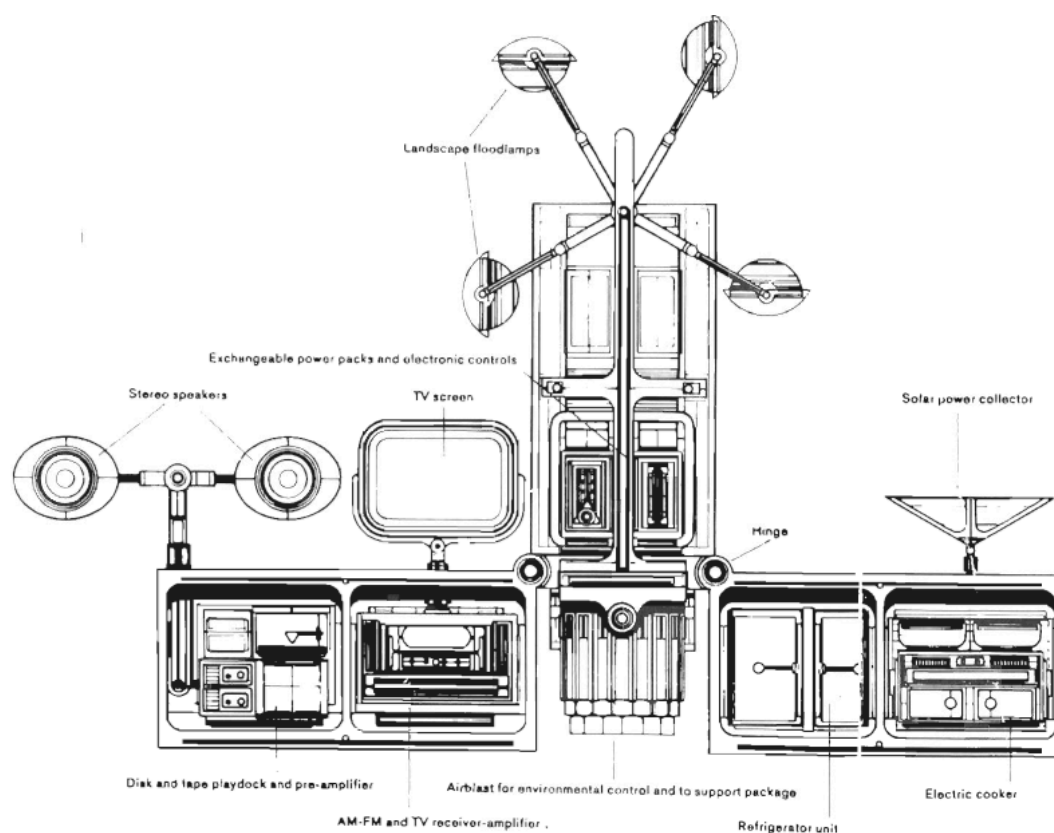
Img. 24: Pabellón Gepparō del Palacio de retiro imperial de Katsura, Kioto, Japón.

Respecto a la idea de tomar la arquitectura como medio para conocer el espacio o para suscitar la sensibilidad de los usuarios en sus interacciones con él, en los siguientes ejemplos podremos ver cómo los factores sensoriales y las implicaciones corporales contribuyen a la formación de la epistemología.

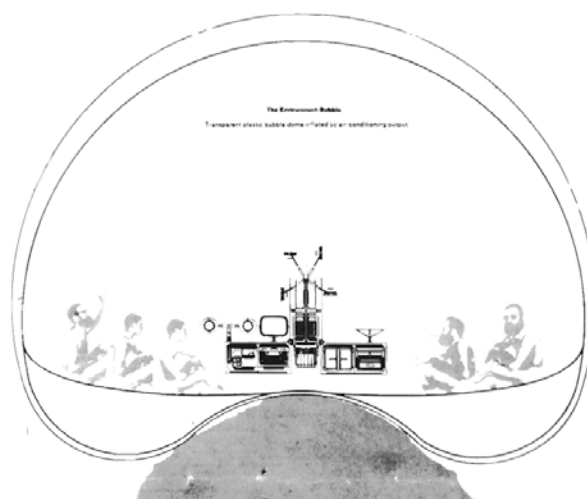
La cúpula geodésica de Fuller (1949), *A Home is not a House* (1965) y *Environmental Bubble* (1965) son proyectos que desarrollan el concepto de morfología. A través del lenguaje artístico, los artistas y los arquitectos crean nuevas perspectivas sobre las interacciones que se producen entre los actores y el espacio. En estos ejemplos, se muestran situaciones arduas en las que un habitante tiene que posicionarse e interactuar con el entorno natural para adaptarse/acomodarse. En este sentido, se corrobora que el diseño de los espacios de hábitat influye en nuestro comportamiento para intervenir en la naturaleza (Kulper, 2011).

En *The Home is not a House*, expuesta por François Dallegret en seis dibujos, Banham manifiesta el concepto de la morfología en el diseño de los espacios de hábitat y señala que las relaciones entre el cuerpo y estos espacios, así como la relación entre el espacio interno y externo de un hogar, están en permanente cambio. Lo que manifiesta el lenguaje artístico es el cambio continuo de las formas. Además de defender el modelo de evolución conjunta entre los habitantes y los entornos, la transición del paradigma de comprensión del espacio de hábitat también provoca un cambio en el paradigma de comprensión de nuestra subjetividad, donde el

conocimiento sobre un espacio ya no es un absoluto basado en la comprensión unidireccional sino que es relacional y depende de la percepción de cada individuo.



Img. 25: Reyner Banham y François Dalleget, *A Home is Not a House*, (1965).



Img. 26: Reyner Banham y François Dalleget, *El óvulo ambiental* (Environment Bubble). Imagen extraída de *A Home is Not a House* por Reyner Banham (1965), en *Art in America Number Two*, abril, p. 113. © Reyner Banham y François Dalleget. Disponible en <http://studio4postindustrial.files.wordpress.com/2011/04/banham-home-is-not-a-house-1.pdf>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Banham (1965) se inspira en la manera en que los hombres primitivos buscan cobijo, escondiéndose bajo rocas, fabricando primitivas tiendas o techos para protegerse de la lluvia, encendiendo fuego para obtener calor, etc. Al relacionarse con

la naturaleza, el hombre es capaz de crear un “espacio viviente” en base al cual se genera lo que llamamos “espacio de hábitat”.

En los seis dibujos de François Dallegret que ilustran la idea de *A Home is not a House* de Banham, vemos una casa sin fachada. Banham quiere señalar a través de esto que si el lugar donde vivimos no fuese una casa de muros robustos sino de una cáscara fina, esto nos haría más conscientes de la existencia de la naturaleza dado que las condiciones meteorológicas influirían directamente en cómo nos adecuamos al espacio para adaptarnos, disfrutar o protegernos de la luz, las vistas, la temperatura o la climatología. El diseño de Banham es un diseño que nos haría ser más conscientes de la naturaleza porque interactuaríamos diariamente con ella creando “espacios de hábitat” adecuados a las condiciones climáticas y meteorológicas. Con la misma idea, Banham diseñará el proyecto *El óvulo medioambiental* (*Environmental Bubble*).

Al someternos a situaciones reales, podemos imaginar cómo cada organismo se relaciona con el entorno externo de su zona de hábitat o cómo se modifica la planificación del espacio interior para acomodarse, por ejemplo, al flujo del aire o a las diferentes temperaturas. El diseño de la arquitectura basada en el concepto de la morfología está en contra de las ideas tradicionales de la arquitectura, porque cuestiona la necesidad de planificar las formas exteriores de la arquitectura. Esto coincide con lo que Kuma llama *anti-object* y *weak architecture*. Se trata de una arquitectura ligera y temporal, conectada con los entornos exteriores y son modificables de acuerdo a la necesidad de sus habitantes.

La dirección y la fuerza del viento decidirán las formas y las dimensiones principales de aquel espacio [el espacio de hábitat de los hombres prehistóricos] extendiendo la zona de calor por un óvalo alargado, pero la salida de la luz no se verá afectada por el viento y la zona de iluminación formará un círculo que se sobrepondrá a aquel óvulo de calor. Generará así una variedad de opciones ambientales ajustando la luz contra el calor, según sean las necesidades y los intereses.<sup>14</sup> (Banham, 1965, p. 113)

<sup>14</sup> El texto original: «The direction and strength of the wind will decide the main shape and dimensions of that space, stretching the area of tolerable warmth into a long oval, but the output of light will not be affected by the wind, and the area of tolerable illumination will be a circle overlapping the oval of warmth. There will thus be a variety of environmental choices balancing light against warmth according to need and interest. If you want to do close work, like shrinking a human head, you sit in one place, but if you want to sleep you curl up somewhere

Toda esta reinvención del lenguaje arquitectónico, desde el racionalismo hasta el empirismo, hace referencia a la transición de paradigmas para conocer un espacio. Se hace más importante tener en cuenta los factores sensoriales de un sujeto en la participación de un proceso constructivo, dado que todos estos factores formarán parte de la composición de la epistemología de un espacio.

Si comparamos las obras de Kuma y de Banham con los proyectos de Le Corbusier y los de Mies van der Rohe, los arquitectos de renombre fundadores del movimiento arquitectónico moderno, podemos observar una dicotomía entre los diseños arquitectónicos destinados al cobijo y aquellos centrados en trabajar sobre el cuerpo de la arquitectura. En las obras de Kuma y Banham se presenta el contorno de la arquitectura como un dispositivo de mediación entre el sujeto y el mundo. En vez de trabajar en la creación de espacio como si este fuera un objeto ajeno y completo en sí, ellos crean espacios que son receptivos a la interacción de los sujetos que los habitan. Los métodos de construcción en que se aplican las perspectivas fenomenológicas de los arquitectos describen la formación de espacio como intermedio y las inter/intra relaciones que establecen los habitantes con el entorno. En cambio, el estilo que esbozaron Le Corbusier y Mies van der Rohe (connotado por las fotografías en blanco y negro, el medio transmisor común en que se presenta la arquitectura en revistas), fueron edificios modernos de superficies grandes y blancas donde se incorporaban todo tipo de nuevos materiales. Le Corbusier usó columnas para levantar edificios y Mies van der Rohe empleó el podio como elemento que lanzaría la imagen de la arquitectura como un objeto absoluto y aislado de su entorno. Ambos trabajaban con el cuerpo sólido de los edificios, presuponiendo en la abstracción de las formas arquitectónicas una extrapolación de la conciencia y de los estados psicológicos de los arquitectos.

En el proceso de la abstracción de las formas arquitectónicas, al excluir al sujeto fuera de la composición arquitectónica y estandarizar los métodos de diseño para la producción en masa, es inevitable que, la arquitectura acabe convirtiéndose en un conjunto de patrones establecidos y replicables. En el caso de Le Corbusier, "la máquina del habitar" o "la arquitectura tiene que servir", o la descripción de la

---

*different; the floating knuckle- bones game would come to rest somewhere quite different to the environment that suited the meeting of the initiation rites steering committee... and all this would be jim dandy if campfires were not so perishing inefficient, unreliable, smoky and the rest of it».*

arquitectura vaneykiana como “espacios abstractos”, o “la realidad urbana no espacial” (Liane, Van Eyck, 2002) son bases para la formación de obras formalistas. Para ambos arquitectos, en vez de trabajar con lo empírico, la percepción directa del cuerpo con el espacio, su imaginación hacia la ciudad se basa en los conceptos utópicos de establecer una naturaleza artificial, influidos por la “ciudad jardín” de los años veinte.

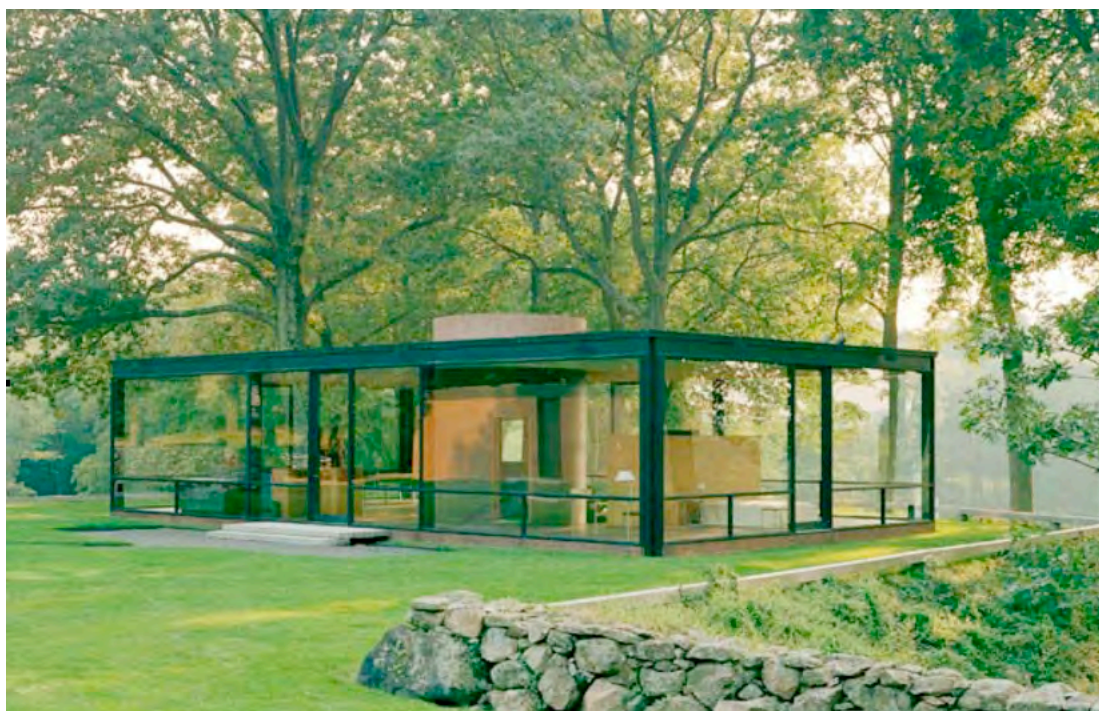
En los casos de Kuma y Banham, se toma la fenomenología como perspectiva para conformar la relación espacial del hábitat del lugar. La fenomenología trata de emplear los métodos de las ciencias empíricas en la descripción del flujo de la conciencia y en la reflexión sobre el cambio de las percepciones de cada sujeto con respecto a sus interacciones con el entorno. En estos casos, el diseño del espacio pretende guiar a los visitantes por los edificios y por los barrios para así disolver la dicotomía de lo subjetivo (la percepción de los habitantes) y lo objetivo (las formas arquitectónicas que se presentan).

En su obra, Kuma usa los materiales más delicados y transparentes posibles para romper la idea del cuerpo sólido de la arquitectura que se alza en el entorno. Para hacer desaparecer el contorno arquitectónico, Kuma se inspiró en el trazado de la orilla de un río y en las ramas de bambú que se inclinan en la misma dirección del agua y que crecen a los lados de los remansos. Con el paso del tiempo, la interacción entre los diferentes materiales orgánicos de un lugar transforma conjuntamente el paisaje. Paralelamente, observamos en los proyectos de Banham el uso de materiales elásticos como mallas sintéticas para crear una forma efímera que permite que los habitantes se comuniquen con el entorno próximo. Banham concibe la receptividad de las formas arquitectónicas frente a la interacción de los habitantes como la base para unir el concepto de casa (*oiko*) con el de ecosistema.

En la *Casa de cristal* (*The Glass House*), Philip Johnson trabaja sobre el espacio de hábitat y no sobre el cuerpo de la vivienda. Siguiendo la idea de *The Home is not the House*, presentada por Banham, se observa que la obra de Johnson trata de introducir un cobijo en un espacio natural. Elevada por solo dos peldaños de altura, la casa de vidrio se asienta sobre el césped en un terreno elevado rodeado de árboles. La estructura metálica que sostiene las paredes de vidrio y el estilo simplista de la casa da una sensación de liviandad a sus visitantes que se introducen en un recinto aparentemente envuelto de árboles.

Respecto a espacio interior, uno de los ejes de trabajo de Johnson en la *Casa de cristal* fue el aspecto de las paredes y el mobiliario (textura, color, ritmos, materiales). El espacio interior está compuesto por dos planos, el techo y suelo; además del cilindro rojo de la chimenea que hace las veces de tabique del baño y es, a la vez, el único espacio cerrado y voluminoso dentro de la casa. La ubicación de los muebles decide la función de cada espacio dentro de la superficie edificada de modo que uno puede intercambiar el lugar de escritorio por el del dormitorio respondiendo a cuestiones de comodidad, luminosidad, temperatura, etc. Esta relación entre el cuerpo y el espacio nos recuerda a la relación natural del hombre primitivo con la naturaleza. En una acampada, si hace frío, el hombre se avanza hacia el fuego; si comienza a tener calor, se aleja. La selección cuidadosa de los materiales de los inmobiliarios en la *Casa de cristal* quiere ofrecer a los visitantes un cobijo cómodo, pero sin interrumpir la contemplación de la belleza natural. Esta característica hace que los visitantes tengan la sensación de estar debajo de un techo, pero nunca encontrarse encerrados en un recinto. Mientras que el marco de la estructura de acero, en color negro, remite constantemente a los troncos negros de los árboles de alrededor, el cristal deja ver el color variable de la totalidad del paisaje suprimiendo la distancia entre el espacio interior y el exterior.

La escala que debía tener la *Casa de cristal* fue una cuestión profundamente estudiada por el arquitecto. Johnson quería que la medida de la casa fuera suficientemente amplia para que los visitantes se sintieran cómodos para moverse, apreciando –y contagiándose– del movimiento de las hojas, de los escenarios cambiantes del paisaje (por la luz, por las estaciones, por la erosión); al mismo tiempo que su tamaño permitiera a la construcción integrarse en el paisaje cuando era vista desde afuera.



Img. 27: Philip Johnson, “Casa de cristal”  
(The Glass House), Connecticut, EE.UU.

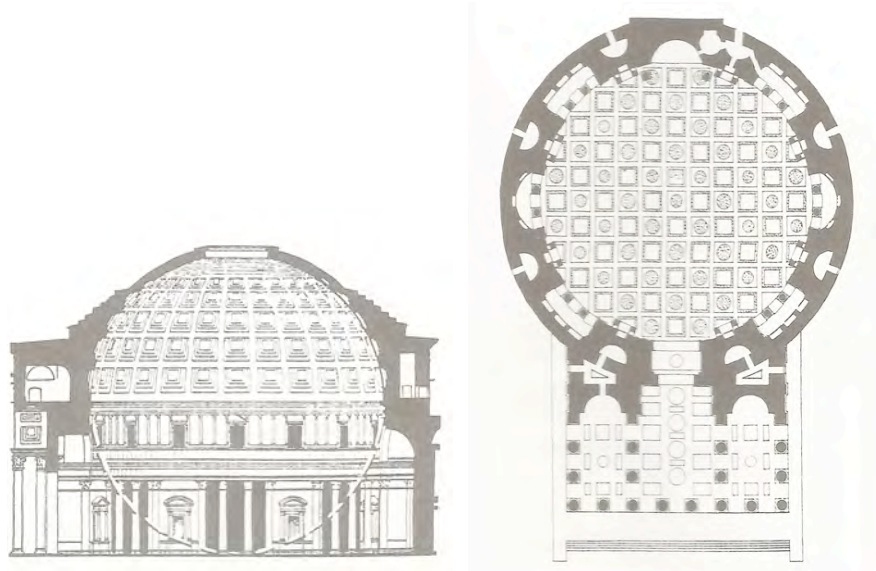
A continuación, nos centramos en la geometría de la proporción del cuerpo en relación a la distribución y proporción de los espacios sagrados.

En este contexto, el sentido estético que pueda surgir de la contemplación de la naturaleza se somete al sentido religioso. Desde esta perspectiva, se confunde la sensibilidad de la percepción estética con el sentimiento de la devoción. Este marco interpretativo explica cómo los espacios sagrados de la antigua Roma y la antigua Grecia suscitan la conciencia estética de los visitantes, que se basa en la conexión que se establece con la divinidad o divinidades del universo a través del recorrido por los espacios sagrados y las proporciones arquitectónicas en relación a la escala corporal.

En el tercero de los *Diez libros de Arquitectura*, Vitrubio considera que el cuerpo humano es una guía para imaginar el espacio de los dioses inmortales, dado que su proporción es armónica, simétrica y universal. Según la explicación de Richard Sennett, el dibujo de Leonardo da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, presenta medidas adecuadas para la composición del espacio interior del Panteón de Roma. Además de percibir en ello una analogía del cuerpo con el mundo, Richard Sennett explicó cómo la composición de numerosos círculos y cuadros que surgieron componiendo según la proporción corporal acaba dominando la voluntad y el comportamiento de sus visitantes (Sennett, 2007). La forma del Panteón se basa en una planta circular, un muro cilíndrico y una cúpula. Al caminar hacia dentro, los visitantes perciben la



fachada del templo, un pasillo intermedio y el interior. Desde el pasillo intermedio se ve una serie de líneas rectas en la planta y las curvas del techo y en el muro cilíndrico que guían la vista y hacen desplazarse al visitante siempre hacia adelante, hacia un amplio nicho situado en el muro opuesto de la entrada.



Img. 28, Img. 29: Panteón de Roma. Dibujo contemporáneo.

Vitruvio imaginaba el cordón umbilical como la fuente de la vida porque a través de éste los brazos se relacionan con las piernas (Sennett, 2007). Como buen romano, Vitruvio estaba obsesionado con los poderes invisibles. Vitruvio en su tratado *De Architectura* aludía a la necesidad de construir dentro de un edificio sagrado, un espacio cerrado y cuadrado, en cuyo centro debía excavarse un agujero situado en el centro que recibiría el nombre del *umbilicus*. En el *mundus* romano, se creía que esta fosa circular conectaba las deidades infernales con las deidades del cielo.

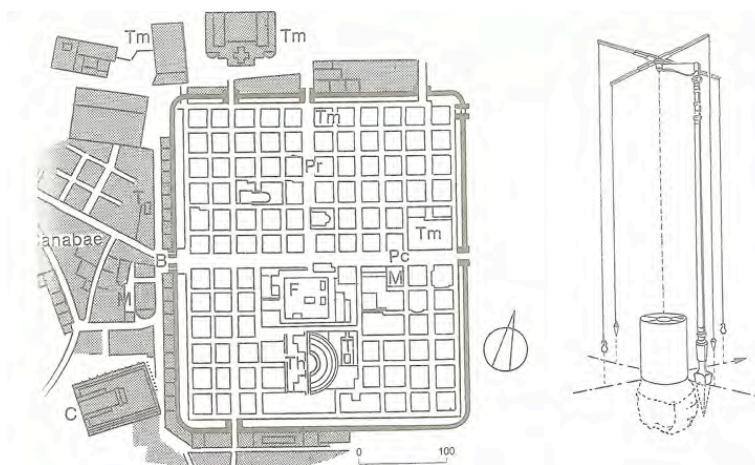
El planificador cavaba cerca de él un agujero denominado *mundus*, que consistía en “una... cámara o dos, una colocada encima de la otra... consagradas a los dioses infernales” que habitaban bajo la superficie de la tierra. Literalmente era un acceso al infierno. Al levantar la ciudad, los colonos ponían en el *mundus* frutas y otras ofrendas procedentes de sus hogares, un ritual destinado a propiciar a estos “dioses infernales”. (Sennett, 2007, p. 117)



Los planificadores urbanos de la antigua Roma determinaban el lugar de *umbilicus* a través del estudio del cielo. Se trataba de averiguar el centro de la cruz trazada por la intersección entre la trayectoria del sol (diurna) y la trayectoria de la estrella (nocturna) que pasara de modo perpendicular por la aquella del sol. Una vez localizado el centro en el cielo, los romanos lo reflejaban en el terreno como el centro de la ciudad. Después de ver las cuatro partes celestiales divididas por las mencionadas dos líneas, los planificadores pueden localizar el límite de la ciudad con la proyección de las cuatro partes vistas en el cielo en la tierra.

Para fundar una ciudad, se buscaba en el terreno un lugar que coincidiera con el punto donde se encontraban las cuatro partes del cielo, como si el mapa del cielo se reflejara en la tierra (Sennett, 2007, pp. 115-116).

De esta forma, podemos interpretar que tanto en la construcción del Panteón como en la planificación de una nueva ciudad conquistada, se asimilaban las formas, la magnitud y los detalles de la decoración de los espacios consagrados al Universo como forma de llevar el Universo (entendido como *macrocosmos*) a su *microuniverso* o *microcosmos*. Este método no sólo se aplica para indicar el espacio sagrado del Panteón de Roma, sino también a la ubicación del centro de cualquier ciudad nuevamente conquistada. En las siguientes fotografías [la imagen 30 y la imagen 31], se observa que el campamento militar de Timgad (Argelia) fue construido siguiendo este método en el siglo I.



Img. 30: Timgad, Argelia. El tercer campamento. Dibujo contemporáneo.



Img. 31: Timgad, Argelia. La vista del campamento desde el teatro.

La tesis de “mirar y obedecer” de Richard Sennett (2007) explica que la percepción de un sujeto hacia su propio hábitat está mediatizada por cómo imagina el espacio de la deidad. Este aspecto se observa en la extensión de la cuadrícula de la planta del Panteón de Roma hacia los espacios exteriores del templo. Asimismo, en el antiguo campamento de Timgad, la subdivisión simétrica de los cuadrantes calculados en el cielo continúa hasta que cada porción del terreno es lo suficientemente pequeña para entregarse a sus habitantes con el fin de edificar la ciudad de acuerdo con estas medidas establecidas.

Ray S. C. Chu (2009), en el libro *Traces in Architecture* señala que, para el pueblo romano, el conocimiento de la construcción de un microuniverso aseguraba el éxito de la construcción de cualquier nueva ciudad. El sacerdote romano dibujaba el símbolo sagrado en el lugar mediante “el ritual de la consagración del territorio desconocido”. Apuntaba la ubicación del *mundus* mediante una serie de ritos: *conregio*, *conspicuo* y *cortumio*, para tener la referencia de la Naturaleza, del Cielo y de la Tierra y con el fin de ubicar los espacios sagrados.

Para el hombre primitivo, el hogar es la conexión íntima de su ser con el cosmos; para cada hombre, su casa se sitúa en el centro del mundo. En el libro *Hombre y espacio*, Bollnow cita a Eliade:

La cabaña sagrada en que se realiza su iniciación, figura en el universo. Su techo simboliza la bóveda celeste; el suelo, la tierra; las cuatro paredes, las cuatro direcciones del espacio cósmicos. La construcción

ritual del recinto está acentuada por el triple simbolismo de las cuatro puertas, cuatro ventanas y cuatro colores, que representa las cuatro direcciones cardinales. La construcción de la cabaña sagrada repite la cosmogonía, pues este pequeño edificio encarna el mundo. (Bollnow, 1969, p. 135)

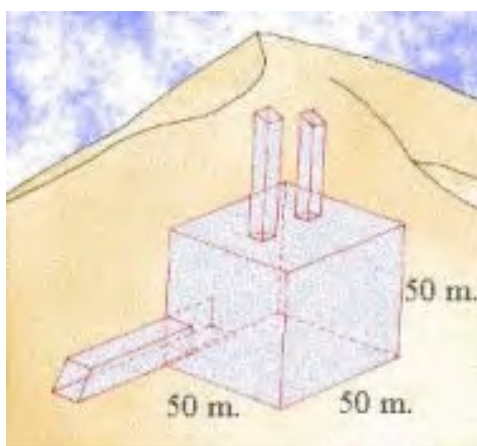
En oposición al *Hombre de Vitruvio*, dibujado por Leonardo da Vinci, en el que el cordón umbilical es el vértice central del edificio, se sitúa el proceso constructivo en la antigua Grecia. Según Ray S. C. Chu, los griegos tomaban el recinto del edificio como cuerpo, es decir, a diferencia de poner el cuerpo humano como el centro y construir a partir de este centro, el concepto del cuerpo se esparce en el recinto y se concreta en el levantamiento de un espacio sagrado. En los monumentos griegos, el cuerpo se integra en los diferentes fragmentos decorativos. Dichos fragmentos, por ejemplo, correspondían a las diferentes partes de un animal dividido en un sacrificio. Los representaban de forma realista y decoraban todas las partes del monumento. Por ejemplo, en la parte de las antefijas de la cumbrera, los frontones, los entablamientos, las cornisas, etc., en formas conocidas como por ejemplo, *ovas*, *dardos*, *astrágalos* (un elemento similar al huesecillo del tarso posterior de las cabras y las ovejas), *gotas de sangre*, etc. (Ray S. C. Chu, 2009).

En los casos mencionados, se percibe la transformación de la integración de la subjetividad en los espacios de hábitat. Sin embargo, la analogía entre las proporciones del cuerpo y las proporciones de la arquitectura tal como era entendida por los clásicos antiguos, no cuenta con el mismo seguimiento en la sociedad actual. La polémica social que el proyecto *Tindaya* de Chillida suscitó, nos señala un cambio de actitud del hombre hacia la naturaleza. El cambio de la idea de deidad a la idea de ecosistema (Albelda, 1997). La traslación de un imaginario místico de lo natural no sintoniza con la percepción que de la naturaleza tiene la sociedad de hoy ya que, actualmente, la idea de conservación precede a la de construir formas por más que éstas invoquen en la imaginación del público la cualidad divina del lugar.

El proyecto *Tindaya* de Eduardo Chillida es un intento de rememorar la antigua relación entre el cuerpo humano y la naturaleza. *Tindaya* está concebido como una obra escultórica sin material ya que consistiría en un espacio vacío en el interior de una montaña en cuyo seno el artista introduciría luz natural mediante el propio

diseño de vaciado. A pesar de que Chillida aceptó la propuesta del Gobierno canario para la realización de su proyecto en la isla de Fuerteventura el año 1994, tras las duras críticas y oposiciones por parte de los residentes locales y grupos ecologistas en defensa del ecosistema, el proyecto nunca llegó a iniciarse.

Según la planificación del proyecto, la cámara central iba a tener una forma cúbica de unos cincuenta metros de altura. Los visitantes entrarían a esta cámara a través de una embocadura horizontal. La idea era que se pudiera ver el sol, la luna o el mar, desde la cámara central, a través de las embocaduras horizontales. Igual que los espacios sagrados que se construyeron hace siglos, el proyecto *Tindaya* consistía en construir un espacio sagrado en el interior de la montaña.



Img. 32: Eduardo Chillida. *Tindaya*, proyecto no realizado. Plano geométrico que identifica la estructura del proyecto.



Img. 33: Eduardo Chillida. *Tindaya*, proyecto no realizado. Montaje del proyecto.

A continuación, procederemos a averiguar cuáles son los factores que influyen en la percepción de cada sujeto participante en un proceso constructivo artesanal.

El proceso constructivo de un espacio de hábitat ofrece una buena oportunidad

para investigar la sensibilidad de los participantes puesto que en conjunto, la obra y sus actores-participantes, evolucionan conjuntamente en lo que sería una especie de escultura viva. En este tipo de procesos centrados en el interés de desarrollar espacios a escala humana, se hacen visibles tanto las percepciones sensoriales como el lenguaje social o la experiencia vivida por los sujetos-participantes en tanto información que se incorpora a la formulación del proyecto en relación al conocimiento previo, las expectativas colectivas y los requerimientos del lugar.

Richard Sennett (2009) defiende que el pensamiento pragmatista no es separable, no ya del sentido de la práctica sino también del de la emoción. Considera que el espíritu artesanal tiene su hogar filosófico en el pragmatismo. Según él, el conocimiento pragmático requiere la unión del *Erlebnis* (vivencia) y del *Erfahrung* (experiencia). *Erlebnis* designa un acontecimiento que produce una impresión emocional interior, mientras que *Erfahrung* se refiere a una acción en que el sujeto vuelca sus sentimientos hacia el exterior. Esto confirma la importancia de la experiencia para la formulación del conocimiento y acepta, por tanto, las interpretaciones de diferentes sujetos. Cuando consideramos que la mente y el pensamiento operan de forma separada, un trabajo como el de la autoconstrucción resulta ser un medio indicado para observar la unión que puede darse entre una práctica (técnica) y la emoción surgida de su ejecución. El dominio de una técnica facilita a su ejecutor poder proyectar las posibilidades de su trabajo sobre la materia y de ésta sobre el espacio. Esta interrelación amplía constantemente el conocimiento del ejecutor sobre el medio y, a la larga, permite a aquel una mejor adaptación a éste.

En las viviendas construidas a base de sacos de tierra es característica la forma ondulada de sus muros. Aún tratándose de una consecuencia de la forma constructiva elegida, estas ondulaciones son percibidas como un elemento visual estético. El hecho de que los materiales empleados sean naturales y orgánicos también estimula otros sentidos como el del olfato o el tacto. Un poco más lejos, podemos apreciar también que utilizar estos materiales reconforta psicológicamente a los bioconstructores en su relación con el entorno natural. Es como si estuviesen construyendo un organismo vivo para luego poder habitarlo. El grosor de la pared señala la relación que hay entre una casa construida de modo artesanal con el cuerpo de constructor. En esta línea, es significativo el modelo constructivo seguido por los habitantes de la aldea Bou Thrarar (Morroco). Allí, los trabajadores construyen sus casas con adobe revocado.



Para controlar que toda la pared sea del mismo grosor en cualquiera de sus tramos, los constructores utilizan los antebrazos como unidad de medida.



Img. 34: Construcción con sacos de tierra. Cataluña.



Img. 35: Asentamiento en Bou Thrarar, Marruecos.

El factor que decide sobre el grosor de las paredes en las construcciones con paja es el volumen de una bala. Se trata de un volumen que un trabajador cualquiera



puede transportar sin más ayuda que la de su propia fuerza (relación volumen-peso). Su anchura, a su vez, está determinada por la anchura de un brazo estándar para que pueda ser abrazada de una vez. Además, estas balas tienen también el suficiente grosor para que un trabajador pueda subirse o sentarse sobre ellas en función de las necesidades de la tarea (ya sea elevar el montón, comprimirlo, pasar hilos para atarlas entre sí, etc.). Las dimensiones estándar de las balas de paja reducen la complejidad del trabajo.



Img. 36: Auto bioconstrucción con paja, Cantabria.



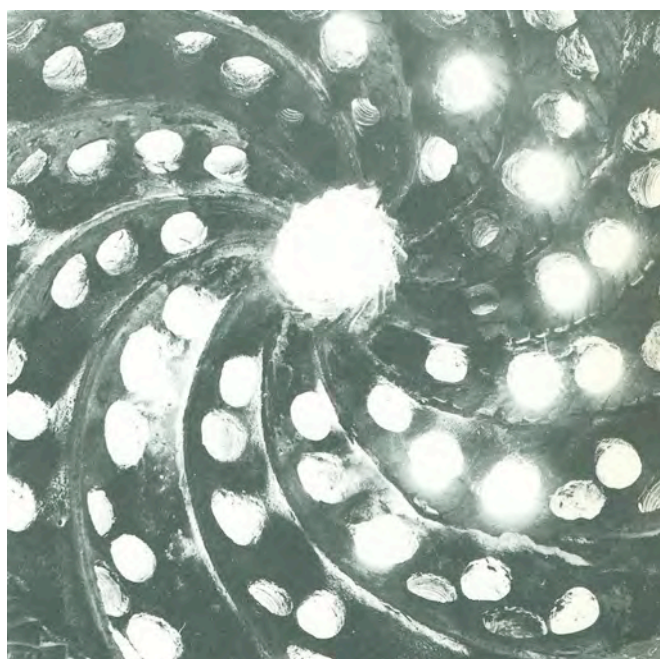
Img. 37: Auto bioconstrucción con paja, Covilhã, Portugal.

A diferencia de las intervenciones realizadas a gran escala, los proyectos de autoconstrucción representan un modelo propicio que permite a los constructores

centrarse en el conocimiento de los materiales naturales y su aplicación, y observar con detenimiento sus consecuencias en relación al ecosistema local.

En un proyecto de bioconstrucción un sujeto trabaja con materiales naturales habitualmente procedentes del lugar. Sentirse abstraído e integrado, experimentar con la luz y las formas, crear nuevos espacios son aspectos del trabajo de bioconstrucción que suscitan un sentimiento reconfortante al sujeto implicado.

En la siguiente fotografía observamos la cúpula de una casa de baños en Turquía. En ella se aprecian tragaluces en forma de remolino creadas gracias a la erosión del agua sobre la piedra a lo largo de los siglos. Para los visitantes, el paso de la luz y del viento por la piedra horadada, hace que perciban la fragilidad de un refugio orgánico. Los tragaluces naturales interrumpen visualmente las sensación de solidez de un cobijo de piedra. Los visitantes se sienten conectados con el espacio exterior gracias a la cualidad de la luz, el sonido y el olor que entra.



Img. 38: Cúpula de una casa de baños en Turquía.

Similar al efecto que producen los huecos de la cúpula de la casa de baños de Izníc, es decorar una pared de *cob*<sup>15</sup> con vidrios reciclados y materiales naturales. En el caso de la bioconstrucción, crear agujeros de diferentes tamaños arbitrariamente en las paredes e introducir vidrios de diferentes colores o botellas de vidrio, es una

<sup>15</sup> En Inglaterra se utiliza popularmente la palabra *cob* (cuya traducción literal al castellano sería "mazorca") para designar masas redondeadas de tierra no necesariamente construidas con adobe. Estas masas de tierra se usan en particular para la edificación de viviendas.



manera económica y entretenida de jugar con la luz que entra. Desde el interior, esta intervención de vidrio se ve como una vidriera policromada de estilo rústico, que ilumina el espacio interior y proyecta colores y formas en el suelo.



Img. 39: Decoración del muro hecho con *cob* en la comunidad Calcases, Cataluña.

Una de las fases de la bioconstrucción consiste en preparar los materiales naturales. En relación al *cob* o al adobe, se trata de examinar la calidad de la tierra del lugar intervenido y hacer pruebas para comprobar su resistencia y ductilidad. Se amontona tierra, arena, cal o paja y se añade agua; se apisona toda la masa como si fuera una plastilina hasta llegar a una mezcla homogénea que goce de la exacta flexibilidad y resistencia para ser empleada en la construcción. En este proceso se involucra la vista, el tacto, y el ritmo (movimientos corporales repetitivos). Esta manera de conocer el entorno natural se realiza de forma participativa. Cuando empleamos todas nuestras percepciones sensoriales para formarnos una idea del espacio, establecemos una relación intrínseca con él, proyectamos nuestra psique hacia la morada y la tomamos como un cuerpo vivo.



Img. 40: Preparación para muro de adobe en la comunidad Calcases, Cataluña.

La técnica *quincha* consiste en mezclar adecuada y proporcionalmente barro, arena, paja picada y fibras para aplicar compactadamente hasta cubrir una estructura de malla construida a base de madera y ramas delgadas que se colocan de forma vertical y horizontal. Los constructores siguen un sistema de apilamiento, amontonando bolas de barro junto a la malla; como alfareros, moldean las formas con las manos. El escenario nos recuerda el trabajo de un artesano ante una pieza escultórica. Sin embargo, la dimensión que abarca la obra y los movimientos corporales que implica, señalan que se trata de la producción de un espacio y no de un objeto.



Img. 41: Taller de *cob* impartido por Javier Ovejero en la segunda feria de las energías limpias y construcción bioclimática, Narón, Galicia.



Img. 42: Construcción de muro de *cob* en la comunidad de Calcases, Cataluña.

El impulso de producir formas se amplifica gracias al estímulo de los sentidos que un constructor recibe durante el proceso. Abre sus dedos y palmas, ve las marcas de sus huellas de estiramiento, torsión, fuerza y caricia, observa cómo el material responde a sus gestos con fisuras y pliegues, siente el espesor del barro húmedo, se inclina hacia la pared para alisar la superficie, lanza bolas de barro, lo coloca y lo aprieta contra la pared, siente la humedad del material, su olor, su propia respiración acompañando el trabajo, etc. En este proceso, el cuerpo del constructor es al mismo tiempo el receptor de un material escultórico y portador de una técnica. Todos estos movimientos conformarán su conocimiento sobre el espacio y el material.

Por su parte, el tiempo interviene dejando su rastro en el secado, la petrificación de la pared y la erosión. Al contemplar los cambios diarios que el tiempo produce en el muro, el constructor (y habitante) siente que vive en un organismo vivo. Las características del material anuncian que tanto las creaciones artesanales como la vivencia dentro de este tipo de espacios son un medio notable para que un artesano experimente/conozca mejor el espacio externo. La arquitectura orgánica requiere un mantenimiento continuo debido a la rápida erosión (rellenar las grietas que causa la retracción o mantener una cubierta vegetal).

Después de presentar los modos interpretativos que surgen en el individuo de la interacción con los espacios, se observa que ante la presencia de las características de “espacios” y de “habitar”, el acto de contemplar no es ni objetivo ni subjetivo, sino que se desarrolla en ambas direcciones debido al vínculo que genera el

sujeto con el espacio. Cada sujeto es un dialogante que construye su identidad en la transformación mutua con el espacio. Para seguir abordando esta cuestión más adelante con los espacios del ecohábitat, resumimos, a continuación, las facultades de los intérpretes que se involucran en un proceso constructivo y del habitar.

En el primer lugar, hemos comentado el proceso tradicional de la contemplación. Un sujeto percibe el espacio, primeramente, por el sentido de la vista como si el paisaje fuera una obra de arte. La percepción visual abarca toda la extensión del espacio. El sujeto (ya intérprete) describe el hábitat desde la propia subjetividad creando lazos con su memoria sensorial.

En el segundo lugar, un sujeto conforma su sentido del espacio a través de la interacción con él. Para lograr comodidad en un cobijo en espacios exteriores, el sujeto usa su cuerpo como guía y medida y establece parámetros lingüísticos como: "salir-volver", "dentro-fuera" "allí-aquí" que configuran el sentido de hogar.

La tercera observación describe cómo la mente concede poderes simbólicos y míticos a las formas geográficas o a las estructuras elementales del mundo. Se trata de una extrapolación de la analogía del cuerpo en la construcción de la morada como el centro del mundo, reproduciendo así lazos especiales de la mutua pertenencia entre el individuo y el mundo.

En la última observación se esclarecen algunas cuestiones de la interpretación ante las intervenciones físicas del habitar. En este planteamiento se hace visible que la interpretación no sólo se queda en una actitud receptiva, sino también productiva. El individuo reconoce el terreno mediante los sentidos corporales y las acciones a lo largo del proceso artesanal. Los espacios llanos, blandos, moldeables, frágiles, turgentes, etc., son generados y sentidos por el sujeto. A través del trabajo artesanal, el ser humano interioriza los exteriores y disuelve la dicotomía entre intérprete-interpretado en el proceso constructivo.

Al introducir los modos perceptivos desarrollados por Carlson junto a los sentimientos y las sensaciones que se presentan en cada contexto de hábitat, se hace evidente que en todo lo presentado sólo describimos una parte de los modos interpretativos. Prevalecen, ante el goce de las formas y de crear esas mismas formas, las relaciones entre cuerpo y espacio, que son también principios fundamentales que establecen y condicionan la interpretación. Cabe aclarar que esto se deba a que nos hemos centrado en aquellos contextos de hábitat en que los habitantes tienen un

contacto directo con el terreno y hemos dejado de lado las formas contemplativas de la naturaleza que operan con criterios derivados de medios que no tienen contacto directo con la tierra, como puedan ser los derivados de la creación artística o la ciencia. Recordemos que, a pesar de que el vínculo entre el cuerpo y el espacio es fundamental para el desarrollo epistemológico de lo sensitivo en los espacios de ecohábitat, existen también lenguajes artísticos que abordan este tema y que veremos a continuación.



#### 1.4. LOS MODOS DE HACER ARTÍSTICOS EN LA FORMACIÓN DEL ECOHÁBITAT

En este apartado, presentaremos proyectos artísticos que se preocupan por los problemas del medioambiente local y que utilizan el lenguaje artístico integrándolo en lo cotidiano.

Según Barbara Matilsky en el libro *Fragile Ecologies: Contemporary Artists Interpretations and Solutions* (1992), el concepto de Eco-Art hace referencia a aquellos proyectos artísticos que muestran un compromiso con la supervivencia del planeta, en los que se involucran el arte y la ciencia. A diferencia de las obras de Arte ambiental, en las que los artistas usan la naturaleza o la cultura autóctona como medio para invitar a la reflexión con el espectador sobre lo procesual y sobre la fuerza de la naturaleza, las obras de Eco-Art muestran la intención de agitar la conciencia del público sobre el medioambiente. Además, cabe destacar que los artistas de Eco-Art colaboran con científicos y agencias del gobierno, y así crean conjuntamente un trabajo escultórico que supera la definición tradicional de la obra de arte público.

El Eco-Art comparte las estrategias del activismo del nuevo movimiento ambientalista y los proyectos de *New Genre Public Art*. En vez de reivindicar el uso libre de los espacios públicos o las injusticias locales, el Eco-Art se centra en la reflexión medioambiental, y lo transmite a través del pensamiento y la acción. Con frecuencia se observa que los artistas navegan entre disciplinas de tipo legal, políticas y sociales, promueven sus obras y desarrollan discursos que otorgan los valores estéticos adecuados para así permanecer a caballo entre la ciencia y el arte.

En esta misma línea de pensamiento, Lucy Lippard (1983) afirma que el Eco-Art se refiere al tipo de arte que trata de la preocupación social, que mitiga el rasgo característico habitual de sus actuaciones y que tiene una actitud más sensible hacia el ecosistema. Por su parte, Timothy Collins (2007) atribuye al Eco-Art significados proactivos hacia el cambio social. Collins hace referencia a Ruth Wallen y Linda Weintraub, quienes lanzan el concepto de Eco-Art para *Eco Art Dialogue Group* en el año 2006 como fundamento teórico y afirman que el Eco-Art se dirige a la sostenibilidad:

En primer lugar, defienden que los eco-artistas proporcionan una consciencia o una comprensión a través del diseño, de los planos, y/o de la creación de objetos aislados. Además, Wallen añade que los ecoartistas pueden “remitir a

valores esenciales” (y) “promulgar la acción política”. Weintraub y Schukman sacan a relucir un aspecto más: nosotros (nuestros cuerpos) estamos vinculados al entorno a través de la salud”<sup>16</sup>. (Collins, 2007, pp. 107-108)

Según Matilsky (1992), desde el año 1970, los artistas responden a temas medioambientales de dos maneras: bien proponen y crean obras que dan soluciones a estos problemas que surgen en la naturaleza o en la ciudad, bien interpretan y definen los temas a través de los medios plásticos, como la fotografía, la pintura, la escultura, las instalaciones multimedia o la performance. En muchos casos, los proyectos se inician por una invitación de un centro institucional (una escuela, una residencia, etc.) que pide a los artistas que reflejen en sus obras ciertos problemas medioambientales que se están produciendo, como es el caso *A Vision for the green Heart of Holland* (1984), de Helen Harrison y Newton Harrison. Los artistas o los activistas generan documentos visuales para transmitir la historia a través de un lenguaje común, por ejemplo, mediante narrativas que se basan en montajes fotográficos. Promueven entrevistas y charlas con profesionales ecologistas, biólogos, diseñadores urbanos y rurales para que presenten posibles soluciones y, además, invitan al público a participar en ellas.

Matilsky observa que los artistas que muestran su preocupación por el medio ambiente no interpretan los aspectos naturales de forma aislada, sino que los integran en una red de relaciones fomentando así un contexto para la discusión. El proceso participativo de una obra comunitario y activista incita a que el pueblo trabaje en la reconstrucción de los significados sociales de sus relaciones con el ecosistema local. Mediante este proceso flexible de descubrimiento del entorno, se observa de manera recurrente que los artistas tratan de incentivar la formación del sentido de la pertenencia a una comunidad más grande en la que se incluye el ecosistema local para los habitantes locales.

En lo referente a la forma de participación, Lippard (1995) explica que las formas de hacer en el Eco-Art siguen el hilo conductor de las del arte activista. Cabe destacar que la conciencia sobre la multiculturalidad se presenta en todo el proceso, e influye en el tema y el lugar seleccionado por los artistas para su intervención. A la hora de reivindicar cuestiones locales sobre el medioambiente, los artistas son conscientes de la existencia de diferentes voces e intervienen en el lugar desde una posición abierta para investigar su historia y su

<sup>16</sup> El texto original: «First, they claim that eco-artists provide an awareness or understanding through the design, planning and/or the creation of isolated objects. In addition, Wallen claims that eco-artists can, ‘address core values’, (and) ‘advocate for political action.’ Weintraub and Schuckman raise one additional issue, the idea that we (our bodies) are linked to the environment through issues of health».

geografía. De esta forma, recopilan información sobre las relaciones existentes entre la población. Por ejemplo, a través de la creación del diálogo, los artistas sacan a la luz temas sobre las divisiones raciales y de género, y recogen de forma natural los temas locales y sociales sobre los que se interesa el nuevo movimiento ecológico.

De acuerdo con Lippard, los modos de hacer que adoptan los artistas del Eco-Art se asemejan a los del arte participativo. Introducen el diálogo con el público local como acción para garantizar el arraigo de sus intervenciones en el lugar. Estos modos de hacer fomentan la inclusión de la cultura local e incluso inspiran la reconstrucción de dicha cultura. Tal como menciona Lippard, un arte interactivo y procesual devuelve la gente al hogar en una sociedad moderna caracterizada por lo que George Lukàcs llamó “carencia trascendental de hogar”.

A pesar de que tanto en las obras de Arte ambiental como en las obras de Eco-Art destacan las características de resolución de problemas medioambientales y de comprensión de la función de la naturaleza, las obras de Eco-Art no se limitan a realizar instalaciones *in situ*, ni se caracterizan por tener contactos directos con la naturaleza, sino que, con frecuencia, adoptan las funciones del activismo político y social para incentivar la conciencia medioambiental de la gente. Para los artistas del Arte ambiental y los del Eco-Art, la creación del diálogo y la generación del arte participativo son medios eficientes para reflexionar sobre las cuestiones medioambientales. Abarcan todas las opiniones del lugar y dan posibilidades con el fin de que el público reinvente conjuntamente el sentido del entorno que les rodea. También están presentes las características del paisaje local. Cuando las obras se instalan en lugares poblados para acercarse a la cultura local, las intervenciones artísticas fomentan el diálogo con la gente, con el paisaje y la cultura local. Sirvan como ejemplo de este arte ambiental, los casos de Alan Sonfist y Christo y Jeanne-Claude.

Gracias a las propias características del medio que utilizan, los artistas evitan introducirse dentro del comercio del arte, y de esta forma el papel del artista frente a los espectadores también se modifica. Los espectadores ya no poseen un único papel como compradores, sino que también aparecen como mediadores, patrocinadores y participantes de la obra (Carpenter, 1996).

Según Sonfist, para realizar la obra *Time Landscape* y transmitir la noción de la estética ambiental que él quería reflejar, tuvo que negociar bastante con el sector administrativo y con el político. Uno de los enfoques de sus prácticas era volver al origen del arte y de la posición de los artistas en la época neolítica, pues sostenía que los artistas de aquel tiempo, cuando pintaban en las cuevas, se tomaban a ellos mismos como una parte de



la sociedad. El artista considera que si dichos pintores del neolítico tenían el papel especial de transmitir la belleza que ellos mismos percibían para su comunidad, los artistas modernos también deberían considerarse como una parte de la sociedad y contribuir en ella. Así señala:

Todos mis proyectos públicos implican a la comunidad. Siempre tengo encuentros públicos para discutir mis ideas. Invito a artistas locales, arquitectos y paisajistas. Se convierten en una parte del proceso de creación artística. [...]. Creo que cuando uno involucra a la comunidad hay una especie de intercambio de ideas. El parque se convierte en la comunidad. Para mí, esto es lo que determina el éxito último de una escultura pública. Cuando desarrollo creaciones por encargo privado, respondo a una estructura corporativa.<sup>17</sup> (Grande, 2004, p. 174)

Christo, conocido por sus envolturas mediante telas sobre edificios y elementos del paisaje, apunta a que el público, los comisarios y el dueño de terreno también son creadores de la obra, porque ellos viven con ella y deciden si él puede realizar o no la acción en un terreno determinado. Si no fuese por sus intervenciones, reacciones y apoyos, sus instalaciones no existirían (Rosenberg, 1996). Por tanto, considera que los espectadores también forma parte de la obra, porque se convierten en comunicadores, patrocinadores o amigos del propio artista. Mediante sus intentos de involucrar al público y a los comisarios de arte en la representación de la obra se rompe la relación entre los artistas y las galerías que se estableció a partir de la era moderna.

Aunque la idea de reinventar el lenguaje estético ha sido una reflexión estereotipada desde la denominación del *New Genre Public Art*, la cuestión del medioambiente suscita una gran gama de ámbitos desde donde se desarrolla la gramática artística y un planteamiento que desafía el sistema del arte. En la exposición *Ecovention* (2002), un término inventado por Sue Spaid, se reunieron intervenciones artísticas en diversos ámbitos. Este tipo de obras está asociado a prácticas activistas que plantean cuestiones ecológicas en relación a los planes de regeneración de áreas industriales abandonadas, a la disminución de la biodiversidad, a las infraestructuras urbanas y la justicia medioambiental, así como al desarrollo del lenguaje

<sup>17</sup> El texto original: «[A]ll my public projects involve the community. I always have public meetings to discuss my ideas. I invite the local artists as well as architects and landscape architects. They became part of the process of creating the artwork. (...). I think when one involves the community there is a kind of interexchange of ideas. The park becomes the community. For me that is what determines the ultimate success of a public sculpture. When I create private commissions I am responding to the corporate structure».

estético ligado a la cultura del reciclaje y a la restauración del ecosistema. Todo ello señala que los artistas tienen que reinventar el código para trabajar en los diversos contextos que se encuentran. Precisamente, sobre la diversidad del lenguaje artístico proveniente de lo cotidiano y sobre la amplitud de los modos perceptivos que puede desarrollar un sujeto a partir de la implicación de los sentidos, profundizaremos en más adelante en este epígrafe.

En *Reenchantment of Art* (1992), Suzi Gablik saca a la luz dos obras: el proyecto *Sound Scape* de R. Murray Schafer y el proyecto *The Great Cleansing of the río Grande* de Dominique Mazeaud, cuyas prácticas cuestionan que la visión sea el único sentido adecuado para la apreciación del arte de intervención en el entorno. Esto se debe a que el planteamiento de estas dos obras trata de aprovechar todas las características del entorno natural para que los espectadores activos se acerquen a él mediante diferentes canales perceptivos.

En el caso del proyecto *Sound Scape*, Schafer invita a los espectadores a vivir el entorno. Considera que la contemplación directa de la naturaleza tiene como consecuencia el despertar máximo de la conciencia de los espectadores en materia de protección medioambiental. En esta obra, el artista considera a cada sujeto como un individuo subjetivo capaz de generar sus propias percepciones ante esta experiencia.

“Ser un artista comprometido –señala Schafer– solía significar preocuparse por restaurar ciertos desequilibrios sociales”. El arte que se mueve para conquistar la empatía, que no está atado a una lógica artística histórica sino que nos orienta hacia los ciclos de la vida, nos ayuda a darnos cuenta de que somos parte de una red interconectada que en última instancia no podemos dominar. Este arte comienza a ofrecernos una forma completamente distinta de mirar el mundo.<sup>18</sup> (Gablik, 1992, p. 87)

La lección que Mazeaud extrae de las acciones poéticas que desarrolla en el proyecto *The Great Cleansing of the río Grande*, es que las cuestiones de “estar y ser”, y de “escuchar a los demás” sobresalen en sus relaciones con el medio, el río. Estos dos factores son una parte importante de su percepción estética del entorno.

---

<sup>18</sup> El texto original: «to be an engaged artist, Schafer states, “used to mean being concerned with the restoration of certain social imbalances.” Art moved by empathic attainment, not tied to an art-historical logic but orienting us to the cycles of life, helps us to recognize that we are part of an interconnected web that ultimately we cannot dominate. Such art begins to offer a completely different way of looking at the world».

“Es a través de ella que comprendo cómo el ser es la clave para todo” dice Mazeaud. Por primera vez el mes pasado, mi meditación me ordenó que fuera a estar con el río, y que no hiciese nada. Las instrucciones eran claras. “No lleves siquiera una bolsa de basura”... Es un diálogo con el río. “Como ser vivo, tiene algo que decir... he ido a parar a un nuevo paisaje donde he descubierto que el río es un artista tan auténtico como yo”. Mazeaud siente que ella ha estado inmersa en una búsqueda desde 1979, durante la cual ha aprendido muchas cosas. Su mejor regalo, no obstante, ha sido lo que le ha enseñado el río: a guardar silencio, y escuchar.<sup>19</sup> (Gablik, 1992, p. 122)

Para describir las obras participativas, Gablik introduce el concepto de la intersubjetividad. Su observación precisa el concepto de diálogo que se erige en el proceso participativo. La transición de la subjetividad hacia la intersubjetividad que se experimenta en la formación de la obra abre una nueva página para la percepción artística y estética. A diferencia de la teoría del arte que se desarrolla basándose en la estética cartesiana y en la que la subjetividad actúa de forma aislada y solitaria, en la formación participativa la obra no se basa solamente en las apreciaciones de la vista, sino que se constituye a partir de experiencias relacionales y mediante la escucha. De esta forma, el paradigma de la conciencia social sustituye al del genio individual en el proceso creativo. Gablik (1992) toma el argumento de Levin en *The Listening Self*, donde se menciona que, en este caso, la constitución de la subjetividad tiene lugar en un proceso dialéctico, lo cual abre la posibilidad de descomponer la estructura narcisista del yo, permitiendo así que cada individuo desempeñe la sociabilidad primordial de la subjetividad. Asimismo, Gablik toma las ideas de James Hillman, quien pronostica que la percepción estética que surge de este modo no intervendrá en el contexto museístico ni tampoco se acercará a las percepciones estéticas de un objeto, sino que se manifestará para despertar la conciencia de otras personas.

Para el Arte participativo y el Arte relacional, la obra como producto de la intersubjetividad trata del resultado de las intervenciones de diferentes sujetos en unas estructuras planificadas. El concepto de intersubjetividad se presenta como un factor

---

<sup>19</sup> El texto original: «*It is through her that I understand how beingness is the key to everything*’, Mazeaud states. *For the first time last month, my meditation directed me to go and be with the river and not do anything. The instructions were clear. “Don’t even take one garbage bag”.... It’s dialogue with the river. “She as a living being has something to say...I have landed in a new landscape where I discover the river is as true as artist as I am”.* Mazeaud feels that she has been on a quest since 1979, during which she has learned a great many things; the greatest gift, however, is what the river has taught her –to be silent, and to listen».

imprescindible al incorporar la reciprocidad de la comunidad en el establecimiento de la cualidad estética.

Para la reinención del lenguaje artístico a partir de las prácticas cotidianas que intervienen en la creación de espacios de ecohábitat, Collins (2007) señala algunas cuestiones básicas que hacen que los proyectos de Eco-Art se distancien de los proyectos de Land Art y de Arte ambiental.

Según Collins, por un lado, estas actividades artísticas mantienen una cierta relación con el lenguaje y con el contexto del Vanguardismo del arte, pues buscan alternativas para formar su autonomía creativa y tienen una postura crítica para responder radicalmente a las situaciones sociales. Por otro lado, Collins define estas acciones artísticas con criterios de diseño. Entiende que las intervenciones que se realizan tienen como objetivo principal justificar la situación y cuestionarla, y la función social de dicha intervención es dar servicio a los clientes.

A continuación, presentaremos los proyectos actuales que intervienen en el entorno del ecohábitat. Veremos cómo en ellos se implican las características del lugar y de la gente en la formación del lenguaje artístico. El espacio que se trata es relacional y las prácticas cotidianas, y, en la ejecución del proyecto, se antepone la función social a las creatividades poéticas.









Img. 43-44: Proyecto coordinado por Mali Wu. Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek. (2011-2012). Acciones culturales comunitarias realizadas en Zhuwei, Taipei, Taiwán.

## ART AS ENVIRONMENT: A CULTURAL ACTION AT THE PLUM TREE CREEK

Página web: <http://eco-publicart.org/art-as-environment-a-cultural-action-at-the-plum-tree-creek/>

Desde enero de 2011 hasta julio de 2012, en la ciudad de Taipei (Taiwán), El arte como medio ambiente: una acción cultural en el riachuelo del Ciruelo (Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek) puso en marcha diversas acciones a través de la colaboración interdisciplinaria entre profesionales y artistas de diferentes campos. Iniciado por el artista consagrado Mali Wu y Margaret Shiu, directora del Bamboo Curtain Studio, el proyecto trata de investigar el potencial de las intervenciones y de las colaboraciones de los residentes, del sector público y de los profesionales en el campo. A través de actividades diseñadas para llevar a cabo el proyecto, tales como desayunos públicos, trek-kings por el riachuelo, y teatros de comunidad, este proyecto artístico planteado a largo plazo consiguió agitar la conciencia de los habitantes sobre el medioambiente local y hacer un acto de memoria sobre este río que se contaminó y se cubrió con cemento. El proyecto

generó el diálogo entre los residentes locales y el sector público, y se hizo eco de la ideología de la pedagogía crítica. Al trabajar en colaboración con las escuelas locales primarias, secundarias y universidades, este programa de arte buscaba poner en práctica la idea de las “aulas futuras” que reproducen el conocimiento local. Su objetivo era utilizar el aprendizaje del arte y de la práctica de la técnica para iniciar un cambio de paradigma de aprendizaje que permitiera imaginar y dar nueva forma a un sistema de vida ideal.

Además, el proyecto incluía la edición de un catálogo donde se documentaban las diversas fases y complejidades del trabajo. El hecho de que el proyecto haya despertado la atención de diversos organismos gubernamentales también ha posibilitado su conversión en un caso de estudio alentador para otros profesionales y comunidades que se enfrentan a condiciones similares.





Img. 45-49: Proyecto coordinado por Morgan Puett y Mark Dion, Mildred's Lane. Proyecto en curso desde 1998. Pensilvania, EE. UU.







## MILDRED'S LANE

Página web: [www.mildredslane.com/](http://www.mildredslane.com/)

Mildred's Lane es uno de los espacios alternativos de arte fundados y organizados por artistas. Se ubica sobre una extensión aproximada de treinta y nueve hectáreas (noventa y seis acres) en los bosques de la zona rural del noreste de Pensilvania. Es el fruto de la colaboración continua entre J. Morgan Puett, Mark Dion, sus hijos Grey Rabbit Puett, sus amigos y sus colegas. Se trata a la vez de una casa y de un experimento de vida.

En Mildred's Lane se intenta coevolucionar con una estrategia pedagógica donde se desarrolla un ambiente de trabajo-vida-investigación conjuntamente para fomentar el compromiso con todos los aspectos de la vida. Según la entrevista realizada en el proyecto de Plausible Artworlds,<sup>1</sup> Morgan Puett, fundadora del proyecto, considera que se trata de construir una “complejidad contemporánea” (“contemporary complexity”). La idea es entretejer el arte en todas las prácticas cotidianas, en el cuidado, en los trabajos de mantenimiento y en el entorno del hábitat. Puett define esta práctica como “el estilo de trabajo”. Considera que el espacio de la domesticidad y los espacios relacionales que se generan en él repercuten sobre cuestiones acerca de la existencia y de la complejidad del arte, todas ellas de gran interés para la propia Puett.

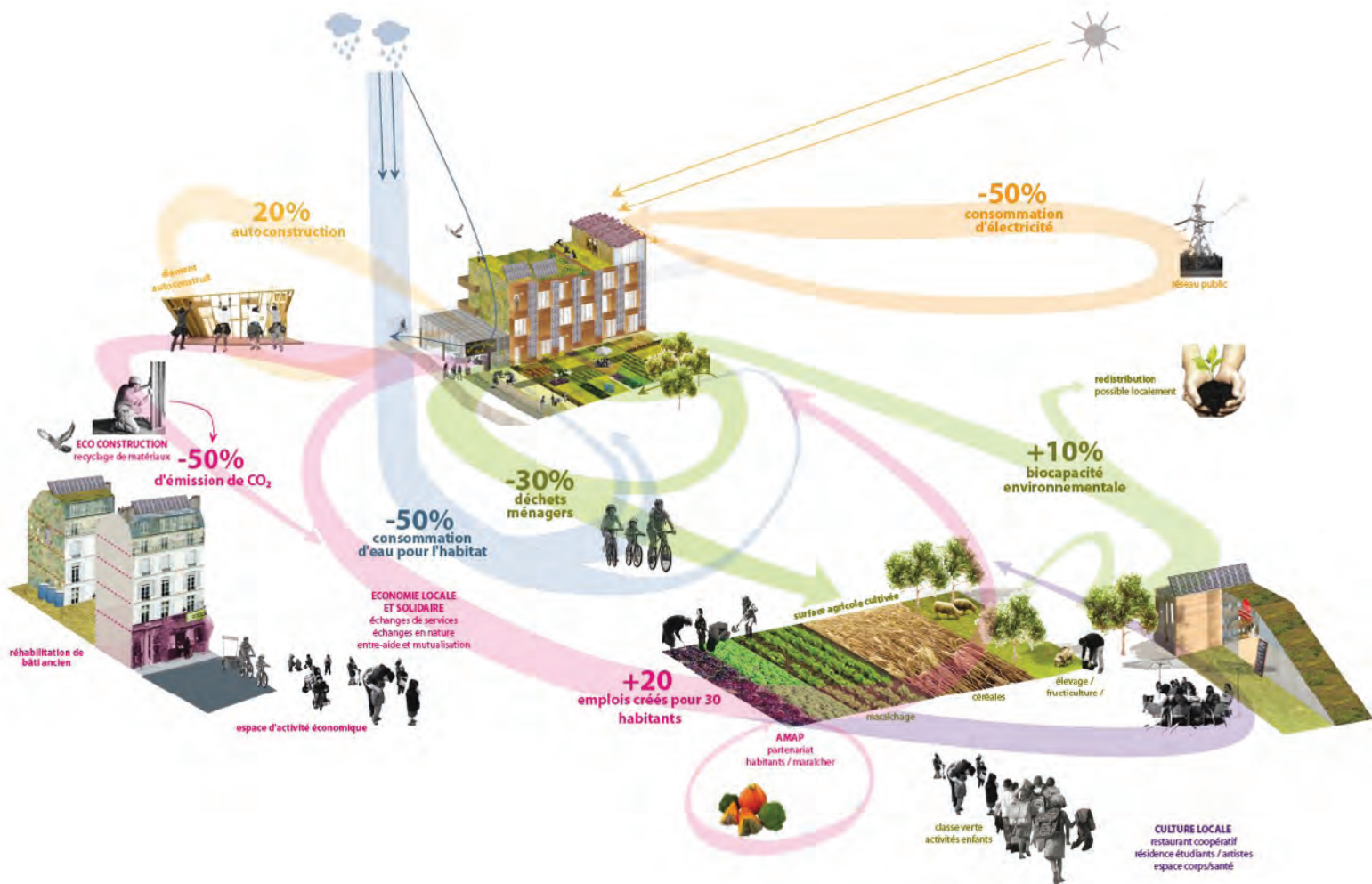
Este sitio se encuentra abierto a amigos que proponen proyectos de intervención continua en el paisaje y que se alejan de las fórmulas de los parques escultóricos tradicionales y de los parques temáticos.

Aunque Puett se considera una artista, no entiende la necesidad de fundamentar el proyecto Mildred's Lane en términos artísticos. En su caso, Puett considera que el término “arte” al final se ha convertido en una etiqueta peyorativa que restringe sus acciones creativas. Puett ve las obras generadas en Mildred's Lane como actos éticos que rebasan el nivel de lo artístico. En los laboratorios de ideas de “Mildred's Lane”, el interés general del proyecto se fundamenta en la generación constante de intercambios y colaboraciones así como sobre la reflexión y la evaluación de los actos en las prácticas cotidianas.



1. Plausible Artworlds fue un proyecto organizado en 2010 por el grupo Basekamp, en Filadelfia, EE. UU. Este proyecto trataba de organizar tertulias cada semana en las que se invitaba a artistas que trabajaban fuera de la comercialización de sus obras para hablar sobre sus experiencias, sobre las dificultades que se encontraban y sobre sus reflexiones acerca del arte a lo largo de sus carreras profesionales. Los temas de las discusiones hacían hincapié en la cultura de la estructura organizativa horizontal, en la economía alternativa, en la cultura de código abierto y en los experimentos sociales. Basekamp recopiló y compartió un amplio conocimiento sobre modelos alternativos de las prácticas creativas. Los textos de cada proyecto y el audio de cada sección con su transcripción se encuentran en la página web: <http://www.plausibleartworldsorg/>.



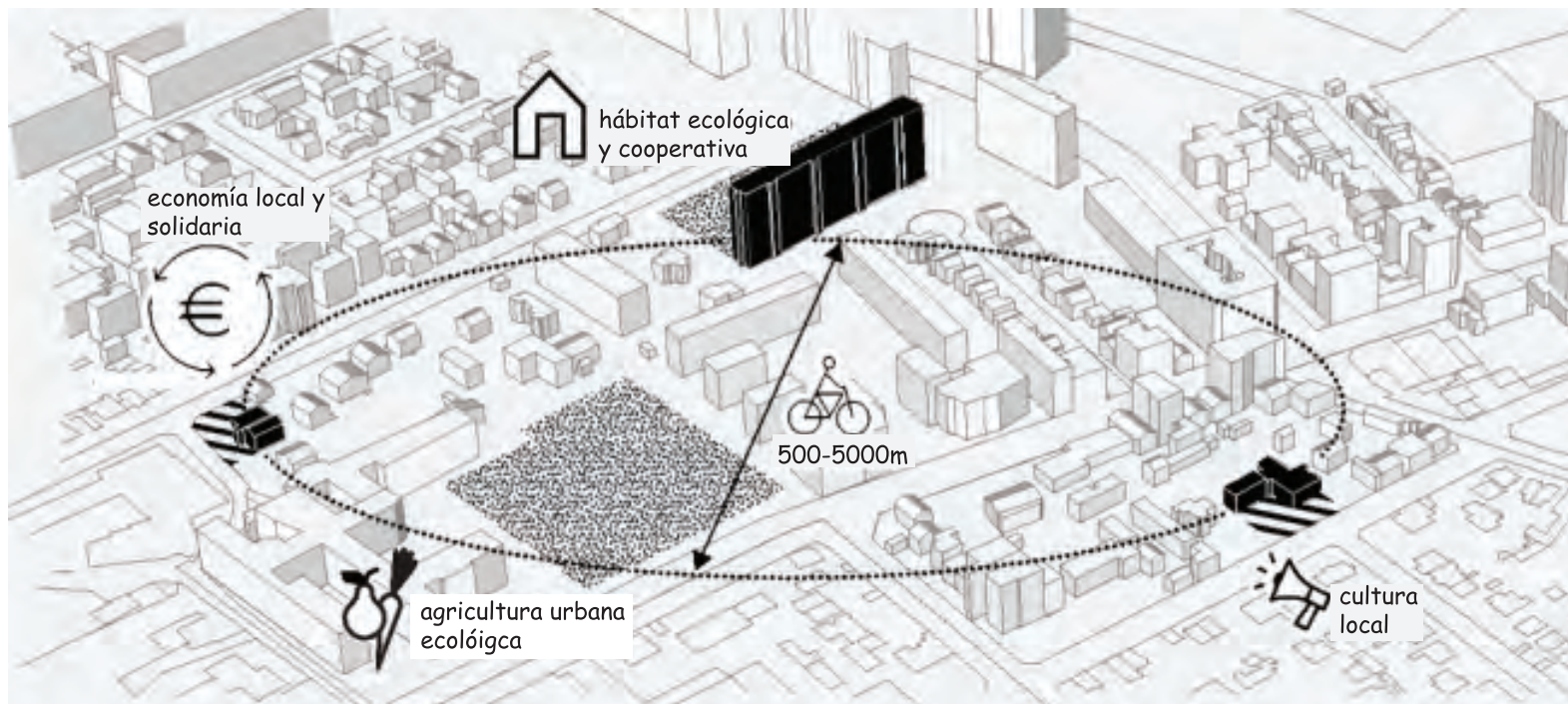


Img. 50: AAA. R-urban. Plan sobre las instalaciones locales que proveen el agua, la energía, el sistema del reciclaje y la comida, para cerrar el círculo de la energía.



Img. 51-54. Actividades realizadas en Rechlab y Agrocité, que son dos proyectos concretos de R-urban.





Img. 55: AAA, *R-urban*. Idea sobre la ubicación de las actividades que llevan a cabo los principios de *R-urban*.

## R-URBAN

página web: <http://r-urban.net/>

*R-urban* es un proyecto coordinado por el Atelier d'architecture autogérée (AAA). AAA es un grupo de arquitectos que trabaja fomentando la participación de los habitantes para autogestionar los espacios urbanos en desuso, con el fin de hacer que la ciudad sea más ecológica y democrática, que se independice de los procesos organizados previamente por las instituciones y que sus espacios sean accesibles para sus usuarios. Considera que las tácticas urbanas, las acciones de micropolítica y la realización del concepto “hazlo tú mismo” son herramientas para alcanzar sus objetivos.

El proyecto *R-urban* se realizó en Colombes (una ciudad de treinta mil habitantes en el noroeste del suburbio de París) en 2011. El consejo local y una serie de organizaciones locales han formado la primera agencia de *R-urban*.

*R-urban* propone un plan de reorganización urbana a través de los principios de la reutilización aplicados en la ecología, como los de reciclar, reutilizar, reparar y repensar. Tiene como objetivo estrechar las relaciones entre el entorno urbano y el rural de modo menos jerárquico que en la actualidad. Igual que en otras estrategias emergentes, otro de los objetivos del plan de *R-urban* es establecer la resiliencia social, urbana y cultural.

La estrategia del proyecto *R-urban* es coordinar intervenciones en diferentes escalas locales (doméstica, del barrio, de la ciudad y de la región). Con el proyecto se aspira a realizar cambios en el ámbito de la vivienda (vivienda ecológica de cooperativa), en el de la economía (social y local), en el de la agricultura (la urbana orgánica), en el de la cultura (producción cultural local y difusión de la cultura translocal) y en el de la movilidad

(alternativas tecnológicas para no depender de los combustibles fósiles).

Estas tácticas urbanas intervienen en el contexto suburbial para crear nuevos usos en los espacios abandonados, por ejemplo el aprovechamiento de los bloques de pisos en desuso, el fomento de cambios locales, de la diversificación en sus tejidos urbanos y de la resolución de asuntos sociales como la segregación social o la contaminación del suelo, así como la estimulación de los habitantes para que empleen otros medios de transporte.

En la realización del proyecto, después de definir el objetivo y el lugar de intervención, se hizo un mapeo en el que se analizaban las técnicas locales de la artesanía y los recursos, tanto materiales de reciclaje, como humanos. El grupo AAA desarrolla estrategias alternativas que les permitan soslayar las regulaciones urbanas con el fin de implementar sus planes, aunque en todos los casos se busca la cooperación de los sectores locales gubernamentales.

Después de la fase de análisis, AAA localiza los lugares más adecuados para desarrollar prototipos de *R-urban*. Fruto de este proyecto desarrollaron dos huertos urbanos, un techo verde y de reciclaje, una pared verde vertical, baños secos y experimentos sobre el compostaje de desechos urbanos. Se trata de fomentar redes sociales, económicas, culturales e intercambios de conocimiento en los talleres creados para el montaje de estos dispositivos ecológicos de uso local. Dichos dispositivos se diseñan para reciclar al máximo los recursos disponibles para nuestro día a día como el agua, la electricidad y los residuos, y además, la implementación de las técnicas locales.





Img. 56-58. Taller sobre la economía de mujeres que viven en el entorno rural (2012), realizado por Eco Nomadic School en Höfen y Sulzbürg, Alemania.



Según las informaciones que hemos obtenido de su página web <http://rhyzom.net/>, Eco Nomadic School toma el relevo de Rhyzom con una filosofía continuista. Se crean así proyectos con una red de apoyo construida por grupos de artistas, arquitectos y otros profesionales de diferentes países.

El proyecto Rhyzom se inició en el año 2009 a partir de cinco grupos: Atelier d'architecture autogérée (París, FR), Plataforma Garanti Contemporary art center (Estambul, TR), AGENCY (La Universidad de Sheffield, UK), Paragon Studios Ltd (Belfast, UK) y Public Works (Londres, UK). Durante el transcurso de la realización del proyecto, las siguientes instituciones locales les ofrecieron los recursos materiales y humanos necesarios para el desarrollo de los trabajos: Institute for Strategies of Participative Architecture and Spatial Appropriation (DE), Foundation for Local Community Development (RO), myvillages.org (DE, UK, NL), PEPRAV (Plataforma europea para las prácticas e investigaciones alternativas urbanas) y Oda Projesi (Estambul, TR).



## PROYECTO RHYZOM Y ECO NOMADIC SCHOOL

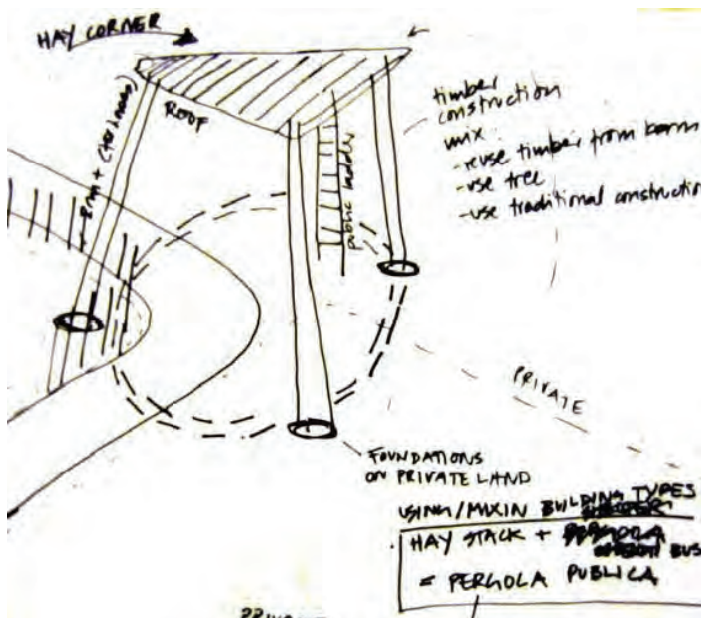
Página web: <http://www.rhyzom.net/>

Desde 2011 Rhyzom continuó como Eco Nomadic School con algunas modificaciones tanto en sus miembros participantes como en el enfoque de trabajo. La estructura de Rhyzom y Eco Nomadic School pone en práctica el objetivo del propio proyecto: trabajar en la “localización” y en la creación de redes.

Las actividades que Rhyzom realiza durante sus dos años de trabajo consisten en realizar viajes de estudios temáticos a diferentes pueblos, en juntar las informaciones locales para construir una base de datos colectiva para inspirar ideas y realizar intervenciones en el futuro, organizar talleres a escala local para fortalecer iniciativas locales existentes e inspirar el intercambio de conocimientos. En algunos talleres se colabora con programas educativos y en ellos participan los estudiantes de diferentes universidades (Sheffield, Estambul, Belfast, Bucarest, etc.). De forma colectiva se definen los contextos, los problemas de intervención en el entorno local y los protocolos para posibilitar más colaboraciones en el futuro. Todos estos trabajos tienen como finalidad el desarrollo de la cultura *Trans-local*, un concepto que se explica en su página web así como en las exposiciones temporales y en las publicaciones del libro *Trans-Local-Act: Cultural Practices Within and Across*.



Eco Nomadic School, por su parte, recoge las investigaciones previas realizadas por Rhyzom con el objetivo de recuperar técnicas y saberes tradicionales. Según el seminario organizado para definir las estrategias, *(Re)Constructing Local Tradition: Phase 1/Strategy Seminar* (2012), Eco Nomadic School señala los siguientes objetivos: realizar investigaciones sobre los modelos económicos, ecológicos y sociales en las comunidades de la Unión Europea; hacer un mapeo para constituir redes locales con personas que todavía practican y mantienen el conocimiento de la artesanía tradicional y que hayan formado un grupo de interés para aprender y utilizar esta información; y reflexionar sobre los proyectos pilotos para extraer estrategias que faciliten la implementación de las prácticas tradicionales, las técnicas de construcción, y el posible uso de tierras comunes para la agricultura, la cultura y el turismo.



En cuanto a las prácticas, Eco-Nomadic School se centra en generar aulas itinerantes. Diseña espacios y estructuras para favorecer al intercambio de técnicas y de saberes locales de diferentes partes de Europa. La red formada por los miembros residentes de Europa es la base para que el proyecto se expanda en red, porque los miembros residentes de diferentes países organizan talleres en su ciudad o pueblo e invitan a otros miembros del proyecto a participar en las actividades.

Img. 59-63. Visita a un pueblo de Brezoi, Rumania para conocer la cultura de la viña local (2012). Este trabajo de campo lleva a cabo un planteamiento estratégico de la reutilización de terrenos comunes en el.









Img. 66-68. Montaje de fotografía realizado para el proyecto *Collaborative Service*.

la sociedad, revela, tras entablar una colaboración con los actores de los proyectos locales, los pros y contras de sus prácticas, y reflexiona sobre dónde intervenir con estos diseños así como sobre las estrategias para fomentar esta cultura.

Muchas de las ideas extraídas de sus lugares de orígenes se presentaron después de modo más estructurado, de manera que fueran aplicables en situaciones específicas. Concretamente, los escenarios planteados incluyen proyectos de Footbus Tag, que trata de sustituir el servicio del transporte público por rutas organizadas por los propios niños para caminar juntos hasta las escuelas gracias a la conexión de dispositivos programados por los diseñadores y repartidos en las casas de los participantes. Incluyen también servicios de lavandería en casas, micro guarderías entre los vecinos, comidas hechas para llevar a la vecindad, de viviendas comunitarias, Co-Housing, de compartir coche entre vecinos contando con parkings privados en el barrio, organizar espacios compartidos para las fiestas, combinar servicios de restaurante con los de lavandería, organizar colectivamente casas para niños, cadenas de ropa de niños para hacer trueques entre ellos, servicios de bibliotecas autogestionadas entre los vecinos, listas de compras colectivas, etc.

Finalmente, cabe mencionar que estos dos informes recogen los resultados de las investigaciones realizadas bajo la dirección del proyecto EMUDE (Emergin User Demands in Sustainable Solutions), en el marco de trabajo propuesto en La Cumbre de la Tierra de Johannesburgo. Tras los estudios de campo y el desarrollo del diseño específico para cada caso, el equipo de Manzini y Jégou propuso ecodiseños viables, visiones compartidas y una visión sobre un futuro posible en materia de sostenibilidad cotidiana a partir de la adecuación a las necesidades regionales y locales. Se evidencia también que los ecodiseños que trabajan a nivel social facilitan la comunicación, la planificación y la organización de los recursos y crean lugares multifuncionales para el uso público. Como temas comunes destacan el intercambio de saberes y la optimización del gasto de energía, material, espacio, equipamientos y recursos humanos para las tareas cotidianas. Se presta especial atención a la recuperación de las sabidurías tradicionales y a las cuestiones sociales como, por ejemplo, el ofrecimiento de trabajo a los parados, discapacitados e inmigrantes, en cumplimiento de su responsabilidad social. En cuanto a su contribución al ecosistema local, se trata de plantear sistemas logísticos o métodos organizativos con el fin de crear entornos ambientales y situaciones cómodas para trabajar.

## PROYECTOS DE TRANSITION TOWN

*Transition Town* (comunidad de transición) hace alusión a todo tipo de respuestas con base social y comunitaria que surgen para afrontar el cenit petrolero, el cambio climático y la globalización de la economía.

La idea que sugiere *Transition Town* es prescindir de la construcción de la sostenibilidad para fomentar la resiliencia y el localismo intencional, esto es, aumentar las habilidades de las comunidades para rebajar los impactos recibidos desde el exterior. Por ejemplo, ser lo suficientemente fuertes como para enfrentarse a los precios volátiles del mercado, a la incertidumbre de la economía o a los impactos del cambio climático. Las ideas del localismo intencional se realizan a través de la producción a escala local de los alimentos para el consumo local. De esta forma, una acentuación de la localización garantiza la economía local. Cabe mencionar que al igual que en los proyectos de diseño, las tácticas que buscan llevar a cabo este ideal se presentan en todos los ámbitos de las prácticas de la cotidianeidad.

Según Rob Hopkins (2008), las comunidades de ‘transición’ fueron un movimiento iniciado por Louise Rooney que el propio Hopkins se encargó de popularizar, pues aunque la propuesta inicial tuvo lugar en Kinsale (Irlanda), fue él quien la extendió a Totnes (Inglaterra) durante los años 2005 y 2006.

Las prácticas que estas comunidades de transición desarrollaron fueron en su mayoría proyectos locales, dirigidos a alcanzar la autonomía energética y alimentaria. Además, también dedicaron esfuerzos a la creación de huertos urbanos y monedas locales. La contribución de las redes de transición a otros proyectos consistió en favorecer experiencias inigualables de catalización, difusión, inspiración y apoyo para la realización de otros proyectos comunitarios. Así, las propuestas pensadas para las aldeas pequeñas como Kinsale se extendieron hasta el distrito Penwith y el municipio de Brixton. Cabe destacar que estos planteamientos han tenido y tienen repercusión y difusión a gran escala global en aquellas ciudades que se encuentran en una situación similar.

Según menciona Rob Hopkins en su presentación de “El Movimiento de Transición como Respuesta Social a los Desafíos del Siglo XXI” (2011), respecto al sistema autosuficiente de alimentos, el proyecto *Foodival* en Tooting (London) toma la iniciativa de cultivar y suministrar productos agrícolas a tiendas de barrio y pequeños restaurantes. El autor señala ejemplos similares como el proyecto de la frutería *Green Valley Grocer* en Slaithwaite (Yorkshire), que se convirtió en el catalizador de la idea. La cooperativa “Edibles” popularizó este modo de hacer junto con más tiendas ecológicas donde se fomenta el cultivo local.

Dentro de los temas de *Transition Town*, destaca el proyecto *Transition street*, que busca promover la disminución del uso energético a través de las iniciativas assemblearias vecinales. En ellas se trata de averiguar y experimentar conjuntamente con los métodos de reducción del uso doméstico del gas, de la electricidad y del agua, así como fomentar el uso de la energía natural o la elección de los electrodomésticos de bajo consumo energético. Tal como refleja la denominación de este movimiento, *Transition street*, los diálogos que tienen lugar a cualquier nivel del barrio juegan en un papel importante para difundir la conciencia ecológica y las prácticas. Incluso se hace correr la voz sobre los talleres organizados para enseñar a los habitantes a hacer pequeños cambios a nivel doméstico y de barrio, y se fomenta el ambiente de cambio social a través de las prácticas que cada cual realiza.

Hopkins menciona otros ejemplos de *Transition Town* en Lewis, el condado de Sussex (UK), donde se instalaron más de 500 paneles solares fotovoltaicos en el techo de la cervecería local, todo ello financiado por el barrio. Dentro del movimiento de *Transition Bath*, se fundó “Bath Community Energy” con el objetivo de instalar un sistema de energía renovable con un fondo de inversión equivalente a once millones de libras en los alrededores de Bath en un plazo de cinco años. La intención era que en esos años se recuperaran trescientas cincuenta mil libras anuales que se reinvertirían en la autofinanciación de proyectos comunitarios. Respecto a los métodos para propiciar la economía local, destaca el caso de Brixton (Londres), donde se inició un proyecto de moneda local y de moneda virtual pagada a través de los móviles para compras realizadas en tiendas locales. Esta táctica, de hecho, se expandió a otras ciudades.



Una vez presentados esta serie de proyectos en los que los artistas se convierten en actores que tratan sobre asuntos medioambientales locales, es necesario señalar aquellos rasgos comunes que sirven de fundamento tanto para las prácticas artísticas como para las cotidianas a la hora de fomentar el sujeto ecológico. Estas estructuras y modos de hacer compartidos pueden sistematizarse en el tejido de redes y de colaboraciones con instituciones locales a largo plazo, en la formación de la cultura de ecohábitat a partir del proceso abierto de discusión, en la creación del lenguaje artístico para difundir las ideas de *Transition Town*, en la organización de mercadillos, en la preparación de espacios donde se comparte comida y discusiones y en la visibilización de las necesidades. Estos modos de hacer se aprenden y se repiten para construir un entorno de ecohábitat.

A continuación, nos detendremos en cada uno de ellos para discernir las razones por las cuales estos aspectos poseen el potencial para provocar el afecto del público y para transmitir lo sensitivo junto a sus funciones utilitarias.

### **1. Tejer redes y colaboraciones con instituciones locales a largo plazo**

En los proyectos que se llevan a cabo en zonas rurales con el fin de recuperar y crear el entorno de ecohábitat, las intervenciones se realizan en base a la idea de tejer redes y crear colaboraciones a largo plazo mediante el trabajo con organizaciones o residencias locales (Spaid, 2002). Se perciben dos objetivos principales para trabajar en red: por un lado, favorecer que los artistas se conviertan en una plataforma y, por otro, atraer la implicación de grupos sociales locales.

Es necesario señalar que la colaboración con instituciones y con grupos de la zona es una alternativa que busca la subsistencia de los artistas que trabajan al margen de la comercialización que se produce dentro del mercado del arte. Las redes que se tejen en algunos proyectos como el del grupo AAA y Eco Nomadic School contribuyen a que la elaboración de las estrategias y de las tácticas se convierta en una tendencia global. Ellos mismos perciben que las redes que se forman atraen grupos diferentes que llevan a cabo tácticas urbanas y ayudan a la visibilización de las dificultades comunes a las que se enfrentan en la negociación con las instituciones.

En una de las entrevistas recogidas en Plausible Artworlds, Doina Petrescu (una de los miembros del grupo AAA) señala que conocer y aliarse con otros proyectos vigentes en Europa les proporciona a todos ellos ayudas mutuas para conseguir una mejor situación. Establecer conexiones de redes locales con grupos internacionales hace posible que los



modos de hacer que se desarrollan en los proyectos locales se conviertan en la cultura global. Al situarse en un contexto global y conocer una mayor cantidad de historias similares que suceden en diferentes ciudades, pueden globalizarse y estandarizarse las tácticas de resistencias y las reacciones. Gracias a las redes locales y globales que se establecen, la cultura de la autogestión puede transmitirse internacionalmente. Así, a través de intercambios de experiencias de casos semejantes, se construye la cultura de la resistencia.

Tal vez “de lo local a lo local”, a través de instituciones que establezcan relaciones, que puedan federar componentes heterogéneos, tanto culturales como ambientales, aficionados y profesionales, cívicos y académicos... de esta manera, las prácticas resilientes pueden superar la esfera de lo local y se vuelven “trans-locales”, pueden volver a hilar las dimensiones y los distintos asuntos mediante la construcción de un modo “trans-local” de funcionamiento.<sup>21</sup> (Petrescu, Petcou, Marchand, Huyghe, & Palisson, 2010, p. 162)

Además de las relaciones sociales que se logran mediante redes, estas estructuras aseguran que las actividades futuras acojan las propuestas de los vecinos y se proporcionen respuestas directas a sus necesidades. En el proyecto *Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek* una de las labores de los artistas recae en la creación de la plataforma que atraiga la participación de los profesionales y de los interesados de la zona. Prevalecen así las habilidades de los artistas como promotores de los espacios de discusión, ya que promueven que los conocimientos se intercambien entre los habitantes, unen fuerzas de diferentes profesionales, e inspiran la creatividad de los participantes a través del uso de materiales plásticos para transmitir el mensaje. En ambos ejemplos, los artistas renuncian a una autoría que en estos contextos se presenta diluida entre los ciudadanos comprometidos y los propietarios.

Ahora la plataforma que construyeron los artistas se ha convertido en el punto de encuentro de los profesionales que se preocupan por el Plum Tree Creek

---

<sup>21</sup> El texto original: «Maybe “from local to local”, through relational institutions which federate heterogeneous components, both cultural and environmental, amateur and professional, civic and educational... In such way, resilient practices could go beyond the sphere of the local and become trans-local, could operate a re-weaving of scales and issues through the construction of a trans-local mode of functioning».

(Arroyo del Ciruelo). Después de un dilatado diálogo, hemos conseguido que el gobierno local se comprometa a mejorar el estado del arroyo. Creemos que nuestra interacción como plataforma en esa área continuará. (Mali Wu, comunicación privada, 20 de diciembre de 2013)

La colaboración con instituciones y grupos locales, así como el trabajo en espacios alternativos, es un estímulo para los artistas que actúan al margen del sistema de la comercialización de la obra y que afrontan situaciones económicamente arduas. En el artículo “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, Lippard ya mencionaba que para que las prácticas artísticas que intervienen en asuntos locales lleguen a ser sostenibles, los artistas tienen que forjar alianzas con instituciones que se encuentren a su vez fuera del sistema del arte, de manera que colaboren en la amplitud de temas de las prácticas culturales.

[L]a tarea ha de ser multiplicar los vínculos que lo conectan con comunidades y públicos participativos y con otros artistas “marginados”, de modo que la idea del arte pase a ser por fin parte del centro: no de un centro elitista escondido de la visión pública, sino de un centro accesible en el que los y las participantes sean atraídas desde todos los frentes del arte y de la vida. (Lippard, 2001, p. 67)

Si tomamos Grizedale Art y Mildred’s Lane como referencia, podemos centrarnos más en la contribución de una red social en la sostenibilidad de las prácticas artísticas en el barrio. Estas dos residencias de artistas esbozan también temas que perturban a los artistas a la hora de decidir su rol ante el público, sobre si su postura como artistas y las prácticas que realizan responden a las cuestiones artísticas, o sobre si renuncian a su autoría y la comparten con los ciudadanos comprometidos y propietarios.

Grizedale Art es un proyecto curatorial en continuo desarrollo y una residencia de artistas establecida en una granja del Distrito de los Lagos, una zona rural en el noroeste de Inglaterra. Uno de sus objetivos es desarrollar el pensamiento artístico y observar los impactos de las prácticas artísticas sobre la sociedad a través de exposiciones y eventos organizados por artistas y creativos. Las intervenciones artísticas que se han llevado a cabo dentro de los trabajos comunitarios alcanzan los ámbitos de la agricultura, de la arquitectura, del trabajo social, del desarrollo comunitario, del diseño y de la ecología.

En cuanto a la reflexión sobre la independencia económica en lo que respecta a los apoyos provenientes del sistema del arte, Michael Davis señala en el blog de *Grizedale Art* (2012) que Grizedale Art está en proceso de convertirse en una organización que no dependa de la subvención del Consejo del arte de Inglaterra para crear proyectos artísticos en la comunidad. Davis considera que esto se debe a que la estructura de *Grizedale Art* se encuentra más cerca de otras organizaciones comerciales de la zona, pues consigue establecer relaciones en varias dimensiones como puede ser mediante la organización de huertos ecológicos a gran escala situados en la meseta, mediante las programaciones para el desarrollo local, o mediante los centros de atención del pueblo, además de las intervenciones artísticas que se llevan a cabo allí.

Mildred's Lane, por su parte, esboza una situación bastante diferente de la del Grizedale Art. El objetivo del proyecto Mildred's Lane es tratar de recomponer estilos de vida, crear una nueva forma de ser, estar y un nuevo comportamiento colectivo. Se preocupa, por tanto, de hacer evolucionar la vida y no tanto el arte, lo cual se promueve gracias a la estructura de residencia que proporciona un entorno doméstico.

La idea de redes sociales establecidas entre diferentes profesionales invitados para trabajar conjuntamente con los artistas supone que se suscite una reflexión científica, vital, ambiental y crítico-artística, que reporta la creación constructiva continua y participativa de este espacio doméstico, ya que cada rastro que dejan los participantes forma parte de la propia creación del espacio. Al mismo tiempo, las estrechas conexiones que Mildreds' Lane mantiene con las instituciones académicas sostienen económicamente el proyecto, dado que estas instituciones pagan la estancia de los estudiantes que son invitados a trabajar conjuntamente con los artistas.

## **2. Formar la cultura de ecohábitat a partir del proceso abierto de discusión**

La formación de la cultura de ecohábitat abarca una multitud de temas: las técnicas autoconstructivas de los espacios de ecohábitat, la resolución de problemas del medioambiente local, el diseño de estrategias culturales para la conservación de los recursos naturales locales, la recuperación de la tradición cultural y muchos otros. Si observamos los modos de hacer que promueven la cultura de ecohábitat dentro de los proyectos artísticos y de diseño que acabamos de mencionar, las discusiones destacan como medios que consiguen difundir la cultura de ecohábitat y como parte de la finalidad misma del proyecto. La estructura operativa del diálogo posibilita que las creatividades se desarrollen en las prácticas

cotidianas y que se trabaje en el localismo a largo plazo. Esto sucede en el caso de Mildreds's Lane y del proyecto de *El arte como medio ambiente: una acción cultural en el riachuelo del Ciruelo*. Las coordinadoras de dichos proyectos, Morgan Puett y Mali Wu, trabajan con el propósito de crear el diálogo y de crear espacios para la propia formación del espacio. Además, las características pragmáticas del diálogo favorecen la creación de redes, ya que estrechan las relaciones y favorecen que diferentes grupos sociales intercambien sus percepciones.

¡El desayuno público está para crear diálogo! Quería establecer un diálogo con la gente del lugar, pero al principio no sabía cómo contactar con ellos. [...]. Al organizar las actividades del desayuno público en distintos lugares, hemos conectado con mucha gente, y hemos ampliado la red. También porque cada lugar tiene sus propias problemáticas. El agua se desbordaba en el área inferior. Escaseaba a mitad del arroyo. Se instalaron unas granjas de cerdos en torno a la parte superior. Cada área se enfrenta con problemas distintos. Con las actividades del desayuno público mensual en los distintos lugares somos capaces de entender cuáles son las preocupaciones de los locales en las diferentes secciones del arroyo. Así pues, las actividades de los desayunos públicos se han convertido en una forma de dialogar con los vecinos. Por un lado, nos han ayudado a conectar con otras personas y a comprender el entorno local con información de primera mano. Por otra parte, me han ayudado a mí a juntar imágenes cotidianas de aquellas personas que viven en las distintas secciones del arroyo. (Mali Wu, comunicación privada, 20 de diciembre de 2013)

En el caso de *Eco Nomadic School*, como este es un proyecto organizado por varios grupos de artistas individuales e instituciones locales de diferentes países, las redes existentes entre los artistas y la discusión que se fomenta cada vez que intervienen en un lugar son factores imprescindibles que lo convierten en un proyecto internacional y local a la vez.

En uno de los proyectos realizados dentro del plan de *Eco Nomadic School*, el taller de “Clay Reading” (mayo de 2010, Höfer Waren, Alemania), Kathrin Böhm, encargada de aquel evento, invitó a las mujeres de la ciudad de Höfen a participar y a llevar consigo objetos relacionados con la arcilla para iniciar el registro de la historia local. En este caso, el

evento atrajo otros conocimientos tradicionales para el pueblo. Al trabajar sobre cuestiones prácticas, los actores involucrados pudieron realizar comparaciones directas de las diversidades que se habían desarrollado entre los diferentes lugares. Mediante los diálogos, entre todos se crea una amplia gama de prácticas sociales, por ejemplo, la conservación de técnicas tradicionales, la difusión de historias locales, y se trata el tema de la posesión individual o comunitaria de la tierra, etc. Estos son temas encadenados y vinculados entre sí por motivos logísticos o mediante lazos emocionales.

*Eco Nomadic School* contribuye con un conjunto de saberes más extensivo. De pronto más gente tiene más conocimientos, lo que puede resultar muy práctico. Pero además puede ser beneficioso para la discusión, para abrir las puertas de lo local, para que sea más global o más general. A veces también ayuda porque da lugar a la comparación. Es muy local que yo trabaje en mi pueblo con arcilla, a la vista de todos. En Rumanía, que la gente hable de cómo utiliza la arcilla puede producir una comparación inmediata, y la comparación directa tiene de hecho un gran valor. *Eco Nomadic School* también funciona como público en los proyectos locales. Con lo que se alternan los roles. Si alguien sabe cómo se hace algo, puede resultar muy práctico. O muy conceptual. Así que estas aportaciones extra amplían los márgenes del proyecto. (Kathrin Böhm, comunicación privada, 18 de marzo de 2013)

Las discusiones favorecieron que entre todos se decidiera la planificación de las acciones culturales destinadas a la conservación del paisaje del lugar. A través de la interpretación y la participación, se logra interiorizar la imagen del ecosistema, culturalizarla, socializarla, o politizarla, y realizar acciones directas para contribuir a la consecución de estos imaginarios comunes. Además, gracias a la propia estructura de *Eco Nomadic School*, la discusión libre como táctica operada por otros grupos de artistas en diferentes pueblos eleva los problemas medioambientales locales y las técnicas artesanales a una escala global.

En este caso, los artistas promovieron que el diálogo se produjera de mano de los habitantes locales. La libre discusión se convirtió en el medio de comunicación más apropiado para transmitir las ideas de ecohábitat haciendo que los habitantes fueran la audiencia principal del proyecto, y, de forma recíproca, los profesionales del *Eco Nomadic*

School también tomaran el rol del público en los proyectos locales.

### 3. Crear el lenguaje artístico para difundir las ideas de *Transition Town*

Tal como afirma Anna Meroni, autora de *Creative Communities: People inventing sustainable way of living* (2007), las ideas propuestas para formar el modo de vida ecológico se disponen en estrecha relación para con las prácticas cotidianas. Son fruto de la creatividad cotidiana, inspiradas por el contexto real de las necesidades, de la adecuación del uso de los recursos y de los ahorros energéticos de la sociedad actual. Además, Meroni aclara que los ecodiseños no sólo motivan a sus usuarios por la calidad innovadora que presentan, sino también porque son estéticamente bellos, atraen emociones positivas y son conmovedores.

Para averiguar cuáles son las cualidades artísticas que provienen de las prácticas cotidianas que difunden la idea de *Transition Town*, procedemos a comparar los modos de hacer que surgen naturalmente en la cultura de transición y las intervenciones que realizan unos artistas sobre cuestiones similares.

Uno de los ejemplos de *Transition Town* realizado en Kinsale (40 kilómetros al sur de Cork City, Irlanda) revela algunas prácticas similares a los ejercicios puntuales que se realizan en los proyectos artísticos previamente mencionados, concretamente por parte de Rhyzom y Mildred's Lane. Igual que se necesitan motivos para la creación poética de los artistas, la creación de espacios de ecohábitat en los proyectos de *Transition Town* tiene como motivo y finalidad que los habitantes busquen otra visión del mundo y reinventen otros modos de hacer y de relacionarse.

Con 2.300 habitantes, Kinsale inició el proyecto de *Transition Town* con un curso de Permacultura, varios documentales y otras fuentes indirectas de proyectos similares. En febrero de 2005 se llevó a cabo un evento organizado por el ayuntamiento de Kinsale denominado “Kinsale en el 2021: unidos hacia un futuro próspero y sostenible”. Este acontecimiento se presentó como una asamblea para recibir y discutir ideas provenientes de la comunidad. Se trataba de escuchar las ideas de todos acerca de las consecuencias para la comunidad del descenso energético. A lo largo del proceso se aprendieron técnicas de facilitación de la comunicación: las notas “post-it”, la programación de agendas abiertas y de rondas de anuncios para encauzar los sentimientos de cada uno en la discusión.

Hasta la actualidad, *Transition Town Kinsale* ha llevado a cabo actividades que atañen a diferentes ámbitos del hábitat y sobre las que tanto los autóctonos como los artistas pueden intervenir. Se trata de la habilitación de espacios de charlas y talleres con invitados que

cuenten con iniciativas similares, de manera que se puedan planificar de forma conjunta las estrategias de la economía local. Respecto a la intervención con el entorno, el pueblo prepara talleres con escuelas locales para sembrar en los huertos comunitarios y plantar árboles frutales. Surgen también iniciativas de experimentación mediante patrones de un jardín permacultural y de un sistema de compostaje comunitario. Los habitantes recaudan fondos para el plan de *Transition* mediante la venta de comida y la organización de conferencias, películas y conciertos en el anfiteatro. Para la difusión del proyecto, además de las actualizaciones periódicas “Tiempos de Transición” publicadas en el boletín local, los habitantes elaboran folletos explicativos para distribuir entre cada casa de la ciudad (Hopkins, 2008).

En los proyectos de Rhyzom, hemos encontrado los siguientes modos de hacer artísticos que trabajan en los mismos ámbitos de intervención en los que opera *Transition Town*. En un proyecto que lanzó Cultura Agency (un grupo que forma parte de la red de Rhyzom), en los barrios de Güdensü y Gülsüyü (Istanbul) en el año 2010, los estudiantes, como participantes principales y organizadores de los eventos, crearon una tienda local con apariencia de biblioteca para transmitir conocimientos tradicionales y recuperar los factores económicos y culturales del barrio intervenido. Para habilitar un espacio de encuentro, en vez de limitarse a trabajar en la sección de comunicación y de la gestión de eventos, los artistas procuran que no llegue a sus receptores sólo el sentido utilitario y funcional de un mensaje, sino que también transmiten el sentimiento. Por lo tanto, los artistas tratan de presentar las historias del pueblo junto con la exposición de objetos recuperados del lugar para incitar el surgimiento de una pluralidad de interpretaciones sobre la idea del ecologismo local así como fomentar las propuestas de estrategias culturales a este respecto.

Entre los proyectos artísticos que hemos mencionado en esta sección, es reseñable que sobresalgan las muestras de artesanía y de degustación de la comida local como unas de las cuestiones principales sobre las que trabajan los artistas con el fin de crear espacios dinámicos para fomentar la comunicación de los habitantes y la recuperación del sentimiento vecinal del pueblo.

En el proyecto de *El arte como medio ambiente: una acción cultural en el riachuelo del Ciruelo*, el arquitecto Jui-mao Huang fundó el *Museo móvil*, entre cuyos eventos destacan los mercados artesanales en los que se invita a artesanos de diferentes especialidades: zapateros, personas que hacen paraguas, que reparan electrodomésticos gratis, etc. Al mismo tiempo, Mali Wu creó sesiones mensuales de desayunos públicos en el transcurso de un año,

que tienen, por una parte, el fin de llamar la atención de los habitantes sobre esta acción gastronómica cultural y de presentar a los artistas dispuestos a colaborar; mientras que, por otra parte, pretenden conocer a los vecinos y las actividades rurales del lugar. Como para organizar el desayuno público se colabora cada vez con una única familia y se prepara la comida con las verduras que se cosechan en su huerta, en cada evento/desayuno los temas de conversación giran en torno a las problemáticas medioambientales a las que se enfrentaba el pueblo, en torno a los vínculos de cada habitante con el riachuelo, a la contaminación del agua por diversas razones y al plan de urbanización que se disponía a transformar aquel territorio rural en urbanizable. Mientras los vecinos disfrutaban de la comida y de la conversación, se hacía visible el uso de los recursos naturales de acuerdo con la geografía de la zona. En tanto en la parte delantera del pueblo había asentamientos, en la parte trasera se ubicaban las granjas familiares. Esto corrobora lo que afirma Lucy Lippard (1995), según la cual la especialidad de los artistas es traer el sueño e imaginarlo sobre aquel lugar donde la gente ya no lo ve desde hace tiempo. Cuando los artistas trabajan en la creación conjunta con otros habitantes locales, los artistas dinamizan el entorno a partir de los artículos y de las historias de la zona para así transmitir la noción de la ecología mediante la recuperación del vínculo sentimental que la gente tiene con el lugar.

Similar a la idea de crear huertos comunitarios es un taller realizado en el jardín Abbey durante marzo de 2010, encargado por *International Village Shop* en colaboración con la comisión artística “What Will the Harvest Be?”. Se observa que los artistas que participaban en este taller no sólo se encargaban del trabajo de la plantación, sino que también invertían su tiempo y su energía en el diseño de imágenes y de artefactos que atrajeran la atención de los habitantes. Junto con los habitantes, los artistas fabricaron bolsas para llevar residuos orgánicos al jardín Abbey, las etiquetas de las plantas, el libro de recetas, el mapa de los jardines locales, las herramientas de jardinería o de preparación de comida, los manuales para crear jardines comunitarios, las grabaciones de las historias locales narradas por diferentes personas y las chapas con los logos de “jardín libre” y de “contra la urbanización”. En este caso, si bien la creación artística reporta en los medios para crear ocasiones y unir más fuerzas para llevar a cabo las ideas de *Transition Town*, también podemos tomar todo este proceso de intervención como la propia finalidad de la producción artística.

Otros ejemplos que podemos mencionar son el taller de técnicas de bioconstrucción, EcoRoof, organizado por el grupo AAA (octubre de 2009); la discusión sobre el alimento



como un recurso común y las reflexiones sobre las experiencias de cultivar alimentos locales en el pueblo Todmodern (octubre de 2011), así como el taller de reutilización de los materiales reciclados y de la bioconstrucción en Colombes, dinamizado por AAA para un futuro huerto urbano (julio de 2012).

Tal como aparece documentado en el libro *Trans-local Act: Cultural Practices Within and Across* (2010), AAA vinculaba sus tácticas a la idea del *soft-urbanism*, es decir, a trabajar en la planificación urbana a nivel organizativo.

En el proyecto R-urban (2012) las tácticas empleadas por AAA para fomentar la participación de los habitantes y para crear relaciones sociales de proximidad se basaron en la preparación de la producción colectiva de alimentos ecológicos y en el desarrollo de talleres de construcción colectiva de espacios verdes productivos así como en las instalaciones de ahorro energético para uso público. Los talleres que se prepararon tuvieron la función de, por un lado, crear espacios de diálogo abierto para suscitar innumerables posibilidades en materia de creatividad y de interpretación por parte del público; por otro lado, su finalidad era inducir a los participantes a reflexionar sobre el modo más democrático y sostenible de trabajar y de vivir, creándose de esta forma una resiliencia cultural para el pueblo.

A partir de la exposición de estos ejemplos, nos es posible definir lo poético que surge en el proceso preparatorio de talleres y de debates, o en la organización de mercadillos y de espacios. Lo poético, por tanto, radica en la cuestión de si las prácticas que se realizan atraen la participación de muchas otras personas y de si se genera una estructura abierta que una lo cognitivo y lo sensitivo para la construcción del espacio.

#### **4. La visibilización de las necesidades**

Ante el tema del medioambiente local, los artistas y los arquitectos trabajan en la visibilización de la necesidad de protección de los recursos locales y de las herramientas disponibles para la promoción de la cultura de ecohábitat. Como especialistas en el acercamiento de los ideales y en el trabajo de simbolización y de empatía para fomentar un imaginario común del lugar, los artistas no sólo visibilizan los problemas del medioambiente local y las soluciones concretas, sino que trabajan también en difundir los ideales y los deseos de los habitantes. En los lugares intervenidos por los artistas se observa con frecuencia que se ponen en marcha pequeñas exposiciones que versan, de forma visual u oral, sobre historias locales, lo cual abre el proceso de conversación y hace que los asistentes intercambien sus puntos de vista para transmitir mejor la historia a los visitantes.

Antes de presentar los ejemplos del factor “visibilización de las necesidades”, queremos aclarar que tanto este factor como los otros previamente explicados actúan en conjunto. La generación de la discusión que se ha destacado en los puntos anteriores se sostiene en base a las redes sociales y no es posible separarla de ellos. Al mismo tiempo, la visibilización de las herramientas disponibles para realizar un plan de decrecimiento o de *Transition Town* también estrecha las relaciones entre los habitantes.

De acuerdo con el programa de *Collaborative Services*, uno de sus bloques de trabajo trata de visibilizar el ciclo del gasto de la energía, de los residuos producidos en el barrio. Además de difundir prácticas de reciclaje, se visibilizan también las ofertas y las demandas de colaboración en el mismo barrio. De esta forma destaca la formación de la plataforma de interconexión social: se trata de diseñar sistemas en los que se visibilicen las necesidades y las ofertas del mismo barrio, en los que se localice a las empresas autodidactas del barrio que den servicios a las necesidades cotidianas de sus vecinos y en los que se organice la logística de espacios y horarios para así satisfacer las necesidades de todos de forma eficiente y con bajo coste a la vez que se comparten equipamientos más profesionales. A través de la autoorganización de las redes sociales, se visibilizan también intercambios de saberes y de actividades educativas. Para trabajar en el aspecto de la visibilización, se observa que los diseñadores buscan mejorar los dispositivos para que sus actividades resulten más flexibles y personalizadas. Además, los diseñadores introducen la tecnología de redes para la sincronización de datos y para la localización del usuario y así se mejoran los servicios de arrendamiento.

Respecto a la visibilización de infraestructura que propicia el ecosistema urbano, el proyecto *Phoenix Solid Waste Management Facility* (1993), desarrollado por Michael Singer y Linnea Glatt, tiene como objetivo mejorar la imagen de la infraestructura para cambiar la opinión pública sobre este edificio. Uno de sus trabajos trata de integrar el sistema de purificación de las aguas residuales en el ecosistema construido en un estanque. La visibilización de este proceso de purificación otorga a este edificio un sentido educativo para el barrio. De esta manera la intervención artística transforma la anterior imagen de zona residual que poseía el vertedero local en un lugar significativo para el ecosistema del entorno local, además de hacer entender a los habitantes que esta infraestructura es un elemento imprescindible para el ecosistema local. En las visitas guiadas, se transmite su función ecológica, lo cual produce efectos educativos para los visitantes.

Cada elemento de nuestro diseño contribuye a la idea de transformación, del reclamo, la educación del público hacia los problemas de los residuos, la necesidad de reciclar, la relación entre los edificios y el paisaje que los rodea. Al acercarse al paraje, el visitante sube a lo alto de un vertedero, donde las vistas permiten a la gente mirar hacia las montañas del sur con su sistema natural, y hacia la ciudad, en el norte, donde está construido el sistema. Vimos que el lugar de nuestra instalación mediaba entre estos dos puntos. (Citado por Finkelparl, 2000, p.204)

El factor sobre la “visibilización de las necesidades” también se observa en el proyecto de La Escuela de Pastores. Este proyecto fue coordinado y promovido por el artista Fernando García-Dory. Para este artista, La Escuela de Pastores como estrategia cultural busca satisfacer tanto las necesidades de los pastores mayores como las de los jóvenes que quieren ser pastores. Explica lo siguiente:

La Escuela de Pastores surge como posible respuesta a una necesidad que detecté: la de continuidad, por un lado, de los pastores mayores, con menor presencia cada vez en las montañas, y que no tienen ese amparo social. Esa carencia de apoyo social y emocional es el principal punto débil de la profesión y pude comprobar que económicamente era viable, y que la gente que sigue estando allí es porque quiere seguir en este modo de vida.... Por otro lado, también está la necesidad de la gente joven de la ciudad, que quería acercarse a la vida rural. El proyecto surge como una forma de resolver dos necesidades uniéndolas, y también de llevar a cabo una estrategia cultural sobre la pastoría. Es decir, el pastor pasa a ser un profesional sobre la ecología de la montaña y también un profesor o alguien que controla un saber. (Fernando García-Dory, comunicación privada, 15 de junio de 2012)

Además de captar las necesidades de los pastores mayores y las de los jóvenes que querían vivir en el campo pero que no tenían un oficio para mantenerse, García-Dory ofrece sus habilidades en la comunicación y en la gestión del proyecto con vistas a conseguir apoyo de las instituciones locales y las extranjeras. El artista tiene confianza en que si trabaja en iniciativas que cubren una necesidad local, el proyecto se sostendrá a su manera con la

participación de la población local. Esta es la razón por la cual en los últimos años se han reproducido muchas escuelas de pastores en diferentes países. Según García-Dory, la Escuela de Pastores tiene un significado para la población local acerca de la conservación cultural de cada zona. Además señala a los conservacionistas una situación no equitativa de distribución de recursos para la protección de la naturaleza y la regeneración de las actividades tradicionales.

[S]e han creado otras escuelas de pastores en otros sitios y el proyecto ha servido para darle una visibilidad al colectivo y una presencia, de manera que no queden como los últimos del pueblo de cara a la toma de decisiones sobre su territorio, como por ejemplo el patronato de parque nacional, que es donde viven y trabajan. La cuestión de los pastores no se tenía muy en cuenta en esta gestión, porque solamente se veía la protección de la naturaleza. (Fernando García-Dory, comunicación privada, 15 de junio de 2012)

Además de trabajar con las cuestiones funcionales, según señala Rob Hopkins (2011), una de las contribuciones del movimiento *Transition* reside en motivar iniciativas similares y apoyarlas. A través del proceso participativo, mediante el que se proporciona trabajos, técnicas e inspiraciones, se influye en las conductas a escala personal y se otorgan imágenes positivas sobre el ahorro energético, en la que se busca que haya más vitalidad en las actividades cotidianas y en las conexiones que se establecerán en el barrio.

Respecto a cómo los artistas trabajan para incentivar los cambios progresivos a escala local, se observa que en el proyecto *Breathing Space for the Sava River, Yugoslavia* (1988-90), Mayer Harrison y Newton Harrison retratan y preparan narraciones sobre las historias locales con imágenes, mapas y acciones poéticas para suscitar la empatía del público. El propio Newton Harrison habla acerca de su profesión como artista: «Somos cuentacuentos. Nuestro arte versa sobre el compromiso directo» (Matilsky, 1992, p.66). Los relatos y narraciones de cuentos alimentan el espíritu del pueblo y tienen una influencia directa en la formación de muchas culturas. Abren líneas para instigar la comunicación entre los habitantes, las organizaciones civiles y los gobiernos en relación con el tema tratado.

En el otro proyecto *Potato Perspective* (2005-2012), Åsa Sonjasdotter usa la reproducción y la selección genética de patatas como tema, y desempeña su habilidad como artista para abrir una polémica política sobre los recursos procomunes. En sus exposiciones,

Sonjasdotter muestra la historia de las técnicas de la reproducción genética a través de narraciones y fotografías, en las que tubérculos (patatas) se presentan en un orden cronológico junto con el contexto social, histórico o económico de su tiempo y su entorno. A veces los eventos se realizan acompañados de talleres participativos de producción de patatas o se documentan a partir de los propios objetos para que los visitantes toquen las semillas y las patatas. Sus prácticas, que invitan al público a participar en el taller, difunden técnicas y transmiten historias personales. Por ejemplo, en su participación en el proyecto EATLACMA (2010) Sonjasdotter organizó algunos días del cultivo para que los participantes disfrutaran del trabajo de labranza, de la limpieza, de la cocina y de la degustación de patatas de variedad local que jamás habían sido vistas ni comercializadas en el supermercado. Son modos de actuar que transmiten toda una experiencia verbal y afectiva que motivaron la reflexión del público sobre el olvido y la recuperación de un conocimiento tradicional.

Junto con la exposición de los materiales sobre las técnicas de reproducción, el discurso de Sonjasdotter se centra en la polémica sobre la selección de las variedades de patatas. Al enseñar las variedades de verduras registradas para el uso comercial entre las que no aparece casi ningún ejemplo de las plantaciones locales, es posible percibir que las iniciativas locales no son suficientemente competentes ante el peso de las seleccionadas por las grandes compañías. En base a esto, la artista reflexiona acerca de que las normas internacionales para el comercio y el arbitraje se anteponen en el conocimiento sobre las variedades tradicionales, dado que los agricultores profesionales no pueden comercializar variedades no registradas. En vez de elegir las más nutritivas o apropiadas para la climatología del entorno, las hortalizas seleccionadas como aptas para el mercado son aquellas que se adaptan mejor a la operación logística de la administración de la comida.

En este último caso, la habilidad de la artista se dirige a guiar a los visitantes en la práctica de las técnicas así como a proporcionarles el conocimiento sobre la historia local, logrando así recuperar los saberes perdidos de la reproducción de las variedades locales. En este sentido, la intervención artística tiene la función de empoderar a los campesinos y abre un nuevo campo de discusión sobre la relación entre la política y los recursos comunes.

A continuación, haremos referencia a los proyectos de Basurama. Este grupo parte de la idea de que los artistas trabajan para ofrecer herramientas sociales a las personas que se encuentran en problemas, por lo que promueven la risa y el humor junto con la transmisión de mensajes sobre el comportamiento.

En las “Intervenciones con cartón” (2009) realizadas en la ciudad de Buenos Aires junto con especialistas locales, concretamente con el grupo Eloisa Cartonera, Basurama coordinó una guía para dar informaciones a los cartoneros acerca de cómo asociarse y trabajar en cooperativa. La intervención finalmente se llevó a cabo mediante acciones con cartones en la plaza de Mayo, un lugar donde se juntan personas de diferentes clases sociales. En este proyecto se observa que la visibilización del proyecto también se realiza a partir de actos performativos.

Después de fomentar el ambiente participativo en esta obra, Basurama motiva el desarrollo del pensamiento autónomo de los habitantes mediante la formulación de preguntas sobre cuestiones que normalmente ellos mismos no se hacen: “¿qué significa ser cartonero y por qué existe un cartonero?” En este caso el lenguaje artístico permite que los artistas visibilicen las preguntas que surgen del contexto social con un sentido de la ironía, de lo lúdico y del humor frente a una realidad sofocante. Así habla uno de los miembros de Basurama sobre la magia que delata el arte: «[E]l arte genera ese marco de prueba y de experimentación hacia ciertos conflictos que existen, y hay que saber detectar conjuntamente hacia dónde se puede avanzar para entenderlos» (Ruben Lorenzo, comunicación privada, 27 de junio de 2012).

Después de presentar las finalidades funcionales que los artistas consideran imprescindibles para intervenir en el espacio del ecohábitat, pasamos a presentar, a modo de conclusión, las características comunes de lo artístico que se dan en cada situación.

Al intervenir en el tema medioambiental, el arte se convierte en un medio que incentiva la creatividad de los participantes. Las experiencias sensoriales y personales en las que los artistas trabajan desafían las reglas generales del campo en el que operan (cívico, legislativo, pedagógico, científico, económico, etc.). Las actividades como las de la degustación y las de la autoconstrucción ayudan a que los artistas fomenten un entorno adecuado para alentar la relación sinérgica entre los participantes. A pesar de que la creación artística tiene como objetivo prioritario proporcionar herramientas funcionales, al exponer las prácticas y los objetos que traen recuerdos y al incentivar el interés de los participantes, los habitantes se liberan del pensamiento único que versa sobre la funcionalidad de las cosas.

Cabe destacar que en el contexto de la cotidianeidad los artistas actúan como animadores que crean eventos y redes sociales. Organizan mercadillos, preparan espacios donde se comparte la comida a fin de crear discusiones abiertas y de recuperar el conocimiento tradicional. Invierten sus esfuerzos en diseñar la programación, páginas webs y



artículos para difundir la idea de cambio progresivo para el pueblo. De este modo, podemos concluir que los vínculos que se establecen entre los artistas y los aspectos funcionales de la cotidianeidad favorecen la generatividad de las prácticas artísticas.

## **1.5. LA AMPLIACIÓN DEL PAPEL DEL ARTISTA, DE LAS INTERVENCIONES ARTÍSTICAS Y DE LOS ESPECTADORES**

Según lo presentado en epígrafes anteriores, las discusiones sobre el arte de interés público sobrepasan en la actualidad las referencias valorativas tradicionales del lenguaje plástico; los artistas, lejos de consagrarse al desarrollo de un lenguaje personal, tienen que adoptar el papel de negociadores, comunicadores o conceptualizadores de su propia obra; el espectador, por su parte, se distancia aquí de una posición meramente contemplativa para participar de un modo activo o crítico de la obra misma (unas veces de forma física, otras intelectivamente, aportando significación desde sus propias experiencias y conocimientos).

Antes de adentrarnos en la hipótesis principal de esta investigación, que trata de comparar los modos contemplativos y operativos empleados por cada ecohabitante (ya veremos que al mismo tiempo ejercen el rol de artistas), consideramos oportuno profundizar en esta cuestión sobre la ampliación del rol del artista y del espectador y de los cambios sufridos por lo que se entiende hoy como lenguaje artístico. Una vez visto esto, será más fácil entender por qué consideramos artístico el proceso constructivo de un entorno de ecohábitat y por qué su vivencia dará lugar a una experiencia estética.

Los artistas, en el contexto que investigamos, no se centran ya en crear obras físicas, sólidas y completas, sino que se convierten en acompañantes que inducen el proceso creativo: crean redes y diseñan paradigmas de modos de relacionarse; trabajan en temas prácticos, como la resolución de las cuestiones de logística o la recuperación de conocimientos tradicionales; adoptan el trabajo de animadores sociales; emplean técnicas de cuentacuentos; usan habilidades plásticas o musicales para conseguir un ambiente lúdico y participativo, etc. En definitiva, manejan lo intangible y lo relacional para motivar la sintonía entre los diferentes actores-participantes. El trabajo de este tipo de artistas comprende entonces, las acciones de observar, escuchar, inventar (y hacer que otros inventen) así como fomentar una estructura relacional entre los participantes con la finalidad de generar espacios de diálogo.

Para trabajar en un tema como el de la ecología, los artistas no sólo utilizan la imagen de la naturaleza de forma metafórica y simbólica, sino que principalmente se suman a las tareas organizativas. Trabajan como agentes culturales y buscan incitar el cambio social a través de las intervenciones que realizan de forma creativa en el contexto social por el que se interesan. En ocasiones, llegan a implicarse en el programa político o económico si resultase necesario a la hora de intervenir espacios y ecosistemas urbanos. Otra de sus líneas de actuación consiste en crear comunidades o grupos interdisciplinares de personas que se

sientan atraídas por una vida regida por principios de sostenibilidad ambiental. En dichos grupos, los artistas promueven, por medio del diálogo, un ambiente alternativo de cambio, alrededor de las preocupaciones compartidas sobre el ecosistema local.

A continuación, tomamos como referencias algunos proyectos artísticos en que los artistas usan métodos performativos para señalar asuntos ecologistas y provocar reacciones públicas.

En los proyectos artísticos relacionados a las prácticas del nuevo movimiento ecologista, observamos un precedente al desarrollo de las habilidades de los artistas como agentes sociales de cambio. En *Bog Action* (1931) y *I Like America and America Likes Me* (1974) de Beuys, en *Der Bevölkerung* (To the Population) de Hans Haacke instalada en el edificio del Riechstag en Berlín (2000) o en *Making Earth* de Newton Harrison (1970), encontramos que los artistas practican el activismo para que el público conozca los problemas ambientales de su entorno. En estos ejemplos, los artistas-activistas transmiten mensajes a través de diversas acciones y de un lenguaje simbólico. Vayamos uno a uno.

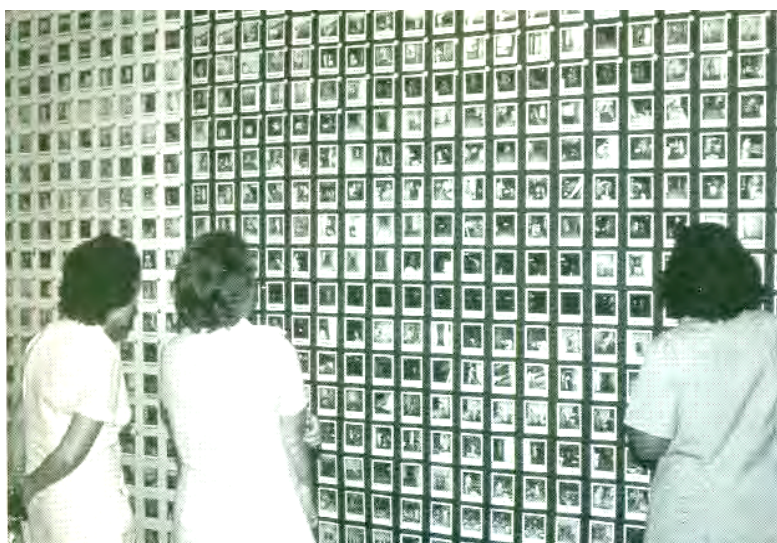
En la presentación de *Energy Plan for Western Man* (1974), Beuys expone su teoría acerca del potencial de la creatividad en la interacción que deben mantener los hombres con la naturaleza. Beuys dibujaba, borraba y redibujaba sus ideas, e invitaba a la audiencia a participar y debatir con él. Las discusiones giraban alrededor de la cuestión sobre si el poder político y revolucionario del arte tiene capacidad para liberar a la humanidad de la opresión en que vive. Estas charlas culminaban con discusiones agitadas que resultaban ser la puesta en práctica de la teoría de “la escultura social” acuñada por el propio artista algunos años antes. Beuys, como artista *performativo*, buscaba incitar la participación activa de los asistentes e intensificar, en este proceso, las actividades del pensar, sentir, desear y proteger la libre creatividad.

Basándonos en esta lógica, es posible denominar como obra de arte cualquier acción realizada por artistas. Esta tendencia se ve con más claridad en el proyecto *Touch Sanitation* (1978-1984) de Ukeles. La acción se ejecuta en dos partes. Una parte es “el apretón de manos”, una suerte de ritual consistente en visitar cincuenta y nueve distritos de la ciudad de Nueva York y conocer a ocho mil quinientos trabajadores de la limpieza para darles un apretón de manos, saludarles y darles las gracias por mantener la ciudad con vida. En la segunda parte, se trata de acompañarlos imitando sus acciones cuando recogen la basura. En las cartas que Ukeles escribió a estos trabajadores, podemos ver que la artista considera “el apretón de manos” como una acción contenedora de “verdadero arte”. El “verdadero arte”

surge cuando al dar la mano a un recolector de desechos se deja que la interacción conforme la obra (Finkelpearl, 2000). En términos generales, las acciones de Ukeles buscan prioritariamente enunciar, mientras que ponen en segundo lugar las reacciones y las consecuencias que éstas producen en el público.

En otra de sus piezas, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* (1976), la acción consiste en crear escenarios donde pudiera acontecer un acto de empoderamiento. Aunque fue realizada performativamente, esta pieza tenía una función claramente comunicativa. En este caso, la artista dejaba a los trabajadores de la limpieza decidir sobre si sus trabajos eran artísticos o no. El acto simbólico planteado movía a la reflexión sobre el arte y al mismo tiempo cumplía con la utilidad social que se esperaba (y ella misma buscaba) de sus intervenciones. Para esta pieza, Ukeles tomó el museo Whitney, lugar donde iba a exponer, como espacio de intervención. Los participantes fueron los trescientos limpiadores del museo a quienes invitó a participar.

Según describe Ukeles el proceso de realización consistió en pedir a los trabajadores que eligiesen una hora normal de su jornada laboral y tratara su trabajo, durante aquella hora, como si estuviesen haciendo una obra de arte. La artista documentó el proceso con una cámara Polaroid. Posteriormente etiquetó las imágenes resultantes ajustando el texto de la etiqueta a la pulgada de espacio en blanco en la parte inferior de cada fotografía. Unas veces escribía “trabajos de mantenimiento” mientras que otras “arte de mantenimiento” (Finkelpearl, 2000).



Img. 69: Mierle Laderman Ukeles. *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, (1976). Whitney Museum of American Art Downtown, New York, EE.UU.

El objetivo de usar el arte como medio de empoderamiento se cumplía en el momento en que dejaba a los trabajadores decidir cuándo su trabajo era arte. Sin embargo, queremos aclarar que las ideas de la artista fueron factibles y efectivas porque se encontraba al amparo del sistema del arte. Lejos de este beneplácito, sus ideas hubieran perdido la validez que el circuito artístico le facilitó.

A continuación, veremos ejemplos de intervenciones artísticas que se realizan fuera del amparo de las instituciones de arte. Intervenciones en que los artistas siguen trabajando en la poetización del lenguaje y en la reinención del significado desde percepciones sensoriales, independientemente de si reciben el apoyo del “mundillo” artístico.

Aviva Rahmani, la artista que presentaremos a continuación, introduce, como herramienta para conseguir la restauración del ecosistema local, prácticas del *performance art*. La artista considera las metáforas resultantes de tal práctica artística, como una guía para elaborar sus planes de restauración del ecosistema. Rahamni describió su trabajo como «la aplicación de herramientas estéticas tradicionales para analizar áreas pequeñas del paisaje costero degradado cuidadosamente elegidas para provocar la recuperación de áreas mayores»<sup>22</sup> (Rahmani, s.f. -a). Rahmani pensaba que si el sistema de información geográfica permitía a los cartógrafos analizar la información espacial y editar los datos obtenidos en relación a la gestión de los recursos superponiendo las diferentes capas temáticas en relación al entorno, el empleo de las herramientas plásticas en el proyecto de restauración visibilizaría el sistema universal natural y elevarían el trabajo de restauración a un nivel social.

*Ghost Nets* (1991-2000) es una de las piezas que Rahmani consideró de ecología performativa (*performing artecology*). La idea surgió de una instalación previa donde Rahmani colocó montones de alambres sobre una cama. El efecto de que tanto la cama como cualquier elemento que se añadiese quedase enganchado en el alambre, recordó a Rahmani las redes perdidas de los pescadores cuando, a la deriva, atrapan peces involuntariamente. La artista proyectó esta imagen de pesca “involuntaria” junto a otras que mostraban las reacciones en cadena que se producen en un ecosistema cuando uno de sus elementos queda destrozado por la contaminación. Las redes pesqueras perdidas en el mar sirvieron a Rahmani de metáfora para extrapolar a otros contextos como el de la restauración del ecosistema de la marisma salina de las zonas costeras de Vinalhaven, isla situada en el golfo de Maine

<sup>22</sup>

El texto original: «Trigger Point theory means applying traditional aesthetic tools for the analysis of small, carefully chosen areas of degraded coastal landscape to leverage large landscape healing. I call that "good housekeeping" for the earth».

(Rahmani, s.f. -b).

La “teoría del punto detonante” (*Trigger Points Theory*) que Rahmani desarrolló para poder restaurar el ecosistema de esta zona parte de la intuición de la artista sobre el funcionamiento de cualquier sistema universal. Dicha intuición ahonda sus raíces en la acupuntura cuyo saber indica que el sistema nervioso de un organismo vivo está compuesto y vinculado por puntos y que para sanar uno basta con estimular otros que, aunque distantes, se encuentran relacionados e integrados.

En *Ghost Nets* Rahamani fue capaz de identificar los puntos neurálgicos para activar el equilibrio del ecosistema local. Dichos puntos eran unos estrechos terrenos sobre los que una intervención mínima traería un impacto positivo en el resto del sistema. Para realizar este proyecto, Rahmani compró un terreno (alrededor de diez mil metros cuadrados) que, una vez lo hubo intervenido en las zonas claves, pudo reestablecer, como consecuencia de inducir una reacción en cadena, el hábitat natural correspondiente a unos treinta mil metros cuadrados de terreno abierto vinculados.

Durante la fase inicial de *Ghost Nets*, para la restauración de la marisma, la artista estudió el microhábitat de las especies del terreno, limpió de escombros una zona donde había habido una industria minera y reemplazó su volumen por tierra no contaminada. Rahmani, como parte de esta sucesión de intervenciones, colocó barreras de piedra en la zona baja del humedal para frenar la entrada del agua marina, instaló mallas de fibra de coco para fijar la tierra y replantó variedades autóctonas. También plantó un pequeño bosque ribereño en la zona alta del vertedero de la isla. (García Cano, 2014).

Gracias a estas intervenciones podemos observar el valor de las prácticas artísticas como pequeños incidentes que ayudan –cuando no impulsan como si de una terapia de acupuntura se tratara– el proceso de restauración. Lo poético era para ella algo importante que le ayudaba en la comprensión del trabajo de reforestación y la reconstrucción personal del terreno. Desde el inicio, para intervenir en la zona, Rahmani caminaba por el terreno poniendo atención a sus respuestas corporales con especial atención al nervio acústico. Rahmani intensificaba y transformaba lo que sentía del paisaje con los signos de la poesía, danza, fotografías e instalaciones artísticas y consideraba que las acciones directas de interacción plástica en el paisaje le indicarían sensorialmente cuál era el punto neurálgico para intervenir con mayor repercusión para el terreno en general.

Tanto la metáfora de las redes pesqueras perdidas en el mar, como la de la acupuntura, permiten a la artista contraponer sus propias interpretaciones a las de una ciencia



exacta que opera con informaciones objetivas (Rahmani, 2012). En el taller “La teoría del punto detonante como activismo estético” (*Trigger Point Theory as Aesthetic Activism*)<sup>23</sup>, Rahmani aclaró más sobre “la teoría del punto detonante” que desarrolló. En el taller, la artista pidió a cada participante escoger un elemento del ecosistema: el agua, la tierra, el aire, la energía, etc., y que interactuaran entre ellos para imitar las relaciones y los lazos que existían entre los diferentes elementos a la hora de mantener en equilibrio el ecosistema. Después, interpretaron una escena imaginando cómo reaccionarían estos elementos naturales ante un intruso contaminante. El escenario resultante les permitió entender qué zonas tienen prioridad en las fases de una restauración y así poder salvar el ecosistema local. (Rahmani, 2011).

Durante el tiempo que pasó restaurando el sistema del humedal, la artista realizó una serie de pinturas sobre los cambios que se iban produciendo en el terreno tras sus intervenciones. Para marcar el lugar donde debía plantar las especies aptas al agua salina y cuáles aptas al agua dulce, Rahmani colocó una línea de piedras pintadas de color allí donde el mar (agua salada) llegaba a su máximo nivel de entrada en el humedal (el agua dulce). De esta forma, la artista consiguió recordar a los visitantes las características del ecosistema local. Una de las acciones plástico-sociales de Rahmani consistió en pintar de azul unas rocas situadas a lo largo de la carretera de Vinalhave (Maine). Quería hacer presente el dilema entre las cuestiones sociales y económicas que conciernen a todos los habitantes en relación a la preservación de la biodiversidad del terreno. Cuando llegaron las quejas de los residentes por aquellas “pintadas”, la artista usa su habilidad activista para promover el diálogo entre los residentes locales y hacer pensar sobre las cuestiones medioambientales (García Cano, 2014).

Para Rahmani, los conocimientos provenientes de su experiencia personal, cuando eran incrustados momentáneamente en el proceso de restauración, transmitían mejor la voluntad personal de crear un entorno de bienestar al público. El diálogo que se generó con la población del lugar elevó la discusión sobre la técnica a un nivel social. La visión subjetiva de Rahmani sobre la naturaleza le permitió alcanzar interesantes conclusiones (García Cano, 2014).

---

<sup>23</sup> Aviva Rahmani. “Trigger Point Theory as Aesthetic Activism”. (2 de marzo de 2011). Seminario de Brunel Research, Londres.



Img. 70: Aviva Rahamani. Detalles de las instalaciones realizadas para el proyecto *Ghost Nets*. (1991-2000).<sup>24</sup>

<sup>24</sup>

Traducción del texto que acompaña a las cuatro fotografías de arriba: «El sitio de *Ghost Nets*, diez años después de la incorporación de la bioingeniería en el terreno, con el seguimiento y experimentaciones continuas. Fotografías aéreas de Ben Magro, 2007». Traducción del texto que acompaña a las cuatro fotografías de abajo: «El sitio de *Ghost Nets* durante la excavación del día en el estuario, 1997. Tercera fase de restauración del sitio. Fotografías aéreas de Ben Magro, 1997».



Img. 71: Aviva Rahmani. *Ghost Net Site*. (1991-2000). Extracto digitalizado del dibujo realizado en el papel de calco sobre el collage de la fotografía.<sup>25</sup>

A continuación, presentamos otro tipo de proyectos en los cuales el artista asume el papel de acompañante por encima de aquel de ejecutor. En este tipo de ejemplos, vemos que los artistas recurren a las habilidades performativas para despertar la creatividad en los otros.

Con *Fundred Dollar Bill Project* (iniciado por el artista Mel Chin en el 2006 y que ha logrado funcionar con el apoyo de los voluntarios hasta hoy), Mel Chin pretende recuperar el suelo de un área de Nueva Orleans. El suelo, que está altamente contaminado por plomo,

<sup>25</sup>

Traducción de las características geográficas y biológicas de la zona documentada en el plano: «1. Coníferas sobre las descomposiciones de la orilla», «2. Pequeñas canteras », «3. Jardines para meditar y pasear en la interfase restaurada entre el suelo y el río», «4. Tierras altas de la interfase entre el suelo y el río que alimenta la marisma salina en el estuario», «5. Sucesión progresiva del bosque», «6. Recuperación del hábitat de especies locales alrededor de la vía férrea», «7. Plantación de árboles pioneros», «8. Seto», «9. Prado de pasto», «10. Zona de dunas», «11. Plantas ericáceas», «12. Pequeñas canteras que se transforman en humedales», «13. Muelle que sigue funcionando».



supone un riesgo para la población local incluidos miles de niños, muchos de los cuales ya sufren problemas en el desarrollo físico y cognitivo. Mel Chin impulsa a los niños de todo el Estado a dibujar billetes de cien dólares con el objetivo de presentarlos de forma simbólica en el congreso junto a la solicitud de recuperación del área.



Img. 72: Mel Chin. *Fundred Dollar Bill Project*, en curso desde 2006.

Para participar en el proyecto, sólo era necesario descargar de la página web del proyecto la plantilla del billete o comprar cien plantillas por cuatro dólares. Las plantillas debían rellenarse con dibujos, recortarse y enviarse al lugar de recogida. De esta forma, cada participante contribuía con su expresión personal al proyecto colectivo.

Durante el proceso, Mel Chin hizo construir una casa en una de las parcelas donde se había detectado una alta contaminación de plomo. Allí se expusieron (y almacenaron) los billetes y se organizaron conferencias donde se invitó a discutir sobre el asunto a científicos, médicos y medios de comunicación. Más adelante, también se construyeron otras casas en otros estados como Houston, Atlanta o Philadelphia. El plan de Chin incluía recoger esta “obra de arte” en camiones blindados y entregarla en la Casa Blanca. El valor de la obra

artística debía intercambiarse por apoyo en la resolución del problema medioambiental de Nueva Orleans.

Implicar a niños en la ejecución del proyecto fue una decisión que vino marcada por el deseo de conseguir apelar a la sensibilidad y la conciencia de público en general. Se trataba también de una decisión justificada puesto que los niños son el sector de población más afectado por la contaminación del suelo y quienes fomentan mayormente la empatía cuando se enteran de lo que sucede a sus pares en otros lugares del país.

Chin señala que el proyecto en sí se trataba de una obra colectiva y que su labor no fue más que la de promotor. Su trabajo consistió en concebir y difundir la idea y en motivar a otros para que la acompañasen durante todas sus fases. Chin llegó a negociar con El taller de tela y el museo (The Fabric Workshop and Museum, Filadelfia, EE. UU.) para que aceptara tres mil seiscientos veintiocho kilogramos de “expresiones humanas” como obra colectiva. A la obra le adjuntó un protocolo científico desarrollado por su equipo y aprobado por la EPA (Environmental Protection Agency) como forma de garantizar los esfuerzos invertidos y su seriedad en lo referente al tratamiento de extraer el tóxico de plomo encontrado en el suelo. Por otra parte, cabe mencionar que la negociación más importante que se planteaba desde el inicio era aquella que debía hacerse en el Congreso (realizado el año 2010) para canjear estos tres millones de dibujos como fondo en la recuperación del suelo. Estos trescientos millones de dólares dibujados (cada billete era de cien dólares) sumaban el dinero estimado como necesario para realizar el tratamiento del suelo del área contaminada. Dicho tratamiento había de transformar las partículas tóxicas de plomo en formas no aprovechables para los organismos, de manera que ya no pudiera perjudicar más al cerebro, la sangre o los huesos de los niños (Chin, 2011).



Img. 73: Casa de seguridad para *Paydirt Operation*, (2008-2010). Nueva Orleans, EE.UU. Espacio construido para que el público dibuje y almacene los billetes de cien dólares.



Img. 74: Dibujos en los billetes de cien dólares para *Paydirt Operation*, (2008-2010). Nueva Orleans, EE.UU.

Al encontrarse en general sin el respaldo de las instituciones artísticas, y para hacer visible las problemáticas medioambientales locales, los artistas han de trabajar en redes de grupos locales. Esta estructura de trabajo, que no está prevista en el contexto del *Land Art*, del *enviromental art* y del *Eco-Art*, implica un cambio de relación entre los artistas y el público diferente a cómo ésta se establecía anteriormente. Colaborativa con la población local se convierte en una premisa para el desarrollo del proyecto. Los artistas consideran que su trabajo se basa en crear espacios y fomentar el diálogo con la población local. Su papel pasa también por ser los primeros espectadores de las relaciones sociales que tiene en el lugar posteriormente a su intervención. Con el tiempo, estas iniciativas artísticas se transforman en proyectos culturales que se sostienen con el apoyo de la comunidad local. Gracias a que



carecen de referencias previas para valorar las “obras artísticas” resultantes de las prácticas cotidianas y diversas técnicas, los artistas gozan de libertad para esbozar discursos estéticos y para proponer nuevas perspectivas en el campo en que interviene su proyecto (cívico, legislativo, pedagógico, científico, económico, etc.).

Volviendo a la escena del *Mildred's Lane*, Puett (2010) afirma que sus intervenciones tratan de construir modos de vida más concordantes con la agroecología y con el estado de confort que cada uno percibe en el hogar, ya sea la casa o el entorno, que los invitados construyen y habitan. Para la artista, el proceso de intervención tiene que ver con la experiencia compartida; se trata de la construcción colectiva de modos de vivir y de ser. Todas estas reinventaciones de las prácticas domésticas son materiales para que los sujetos se relacionen con el entorno natural, con el sistema del trabajo, con las formas de habitar, con las actividades domésticas, etc. Lo artístico llega a subsumirse a la ética del comportamiento y se incorpora en lo formativo del trabajo cotidiano.

Puett (2010) considera que la evolución conjunta del lenguaje artístico y del lenguaje cotidiano que se realiza en el espacio doméstico permite a los artistas reflexionar sobre su crecimiento personal relacionándolo a sus interacciones relacionales con diferentes individuos y/o con el espacio.

Me gusta emplear términos más biológicos, más universales, como “coevolución”. Tratamos de “coevolucionar” con el crítico siglo XX e integrarnos en el siglo XXI y encontrar estas alternativas. No pretendemos ser un modelo de nada. Hay demasiados cambios ocurriendo constantemente. No hay ningún manifiesto, ni ninguna proclama que queramos hacer. Creo que eso sería nuevamente un tipo de repetición de las posiciones críticas estáticas.<sup>26</sup> (Puett, entrevista, 2010)

En *Revival Field* (1991-), Mel Chin experimenta con las formas de hacer arte que apelan a la conciencia social y a la responsabilidad para la recuperación del suelo local. Las intervenciones artísticas se basan en trabajos de depuración realizados en laboratorios. El artista afirma que la cualidad estética que actúa en este proyecto se transforma junto con el

---

<sup>26</sup> Texto original: «I like to use more biological, universal terms like co-evolving. We are trying to now co-evolve with the critical 20th century and move into the 21st century, and find these alternatives. We're not meaning to be any model. There are so many changes ongoing all the time. There's no manifesto, or statement, or model that we want to make. I think that would be once again repeating sort of those static critical positions».

proceso de depuración y de crecimiento. El interés de Mel Chin por resolver problemas medioambientales locales le lleva a colaborar con científicos y agencias gubernamentales para crear conjuntamente un *trabajo escultórico* (en términos de Beuys) que supera la definición tradicional de una obra de arte público.



Img. 75: Mel Chin. *Revival Field*. Proyecto en curso desde 1991. Plantas y cercado industrial instalados en un vertedero de residuos tóxicos. Proyecto realizado en colaboración con el doctor Rufus Chaney en el vertedero de *Pig's Eye*, en St. Paul, Minneapolis, EE.UU.

En el año 1990, Mel Chin se integró en el programa de residencia del Walker Art Center para iniciar la instalación titulada *Revival Field: Projection & Procedure*. Fue un proyecto a largo plazo donde tuvo que trabajar con científicos para diseñar jardines de plantas hiperacumuladoras (plantas que extraen metales pesados de los suelos contaminados). Dicha instalación se situó en un antiguo vertedero cerca del centro de St. Paul, Minnesota. Allí cercó con una valla de tela metálica una parte de las tierras contaminadas. El cercado tenía forma circular y los montones de tierra eran divididos por camino en forma de “X”. El margen de la zona experimental fue cercado a su vez con un cuadrado. Chin tomó la transformación de estas capas de tierra como una referencia metafórica de la purificación de aquella zona. La división que realizó de los montones de tierras le sirvió para separar las diferentes plantas y estudiar sus respectivas propiedades.

En la declaración del proyecto *Revival Field*, presentada para NEA (National Endowment for the Arts), Chin describió el proyecto como una obra conceptual escultórica que intervenía en el sistema ecológico del lugar, tomando la purificación del suelo como una técnica para alcanzar dicha meta:

En la escultura tradicional, un artista con una idea se pone en contacto con un

material y lo modela en una realidad concreta. Aquí la idea es la transformación radical de un paraje peligroso, incapaz de ser soporte para la vida. El material será la tierra tóxica y las herramientas serán un proceso científico que emplee plantas drenadoras de metales pesados, más conocidas como “hiperacumuladores”. La realidad estética será la recreación de la Naturaleza. Este proceso escultórico comienza siendo invisible, bajo tierra, para más adelante revelar su trabajo, una superficie viva, revitalizada.<sup>27</sup> (Finkelpearl, 2000, p. 385)

Después de recibir el informe de que el proyecto había sido aprobado por la comisión pero no había logrado la financiación de NEA por la objeción de su presidente, Chin empezó una serie de negociaciones políticas con consejeros de la NEA y algunos compañeros de éstos para tratar de interceder personalmente en la decisión del director de la NEA. Cuando el artista comenta esta pieza lo hace en términos de acción política dado que se persigue un fin de interés social: conseguir financiación que permitiría a los científicos realizar las pruebas en la zona contaminada.

El discurso que preparó Mel Chin aludía a “una belleza donde resuena una estética invisible”. Esta explicación conmovió al jurado y le permitió lograr la financiación de la fundación:

Lentamente comencé a explicar: “Primero, deberías entender lo que hacen esas plantas y luego comprender por qué veo *Revival Field* (el Campo Renacido) como una obra de arte. Además quiero explicarte un concepto que no es de tu agrado: «estética invisible». Hay cosas que no se pueden ver a nivel social, otras a escala molecular, pero esas cosas pueden ser los cimientos de transformaciones increíbles. Para mí, esos cambios que escapan de la homogeneidad son belleza”. Hablé durante un rato sobre este asunto y él parecía interesarse. Me preguntó [director de NEA] “¿Me estás diciendo que el terreno está tan cargado de metales que hay ciertas plantas que pueden

---

<sup>27</sup> El texto original: «*In a traditional sculpture, the artist with an idea approaches a material and fashions it into a concrete reality. Here the idea is the radical transformation of a hazardous site incapable of supporting life. The material will be toxic earth and the tools will be a scientific process utilizing heavy metal leaching plants called “hyperaccumulators”. The aesthetic reality will be recreated Nature. The sculpting process starts unseen in the ground below in order to reveal the eventual work, a living, revitalized landscape above.*».

extraerlos como si horadaran una mina y sin pagar por todo el proceso [salvo por las plantas]?” “Sí, -repliqué- es una revolución. Puedes esculpir el entorno. Para mí eso es la escultura moderna. Esculpir los problemas sociales hasta que desaparezcan. Necesitas trabajar con otras personas para hacerlo. No soy sólo yo. Son todos los científicos, las agencias. También la NEA podría formar parte de esto”.<sup>28</sup> (Finkelpearl, 2000, p. 385)

En los proyectos artísticos participativos locales cuya atención gira en torno al medioambiente, se observa que las valoraciones sobre la intervención artística no se basan en la productividad de los artistas, sino en si las iniciativas propuestas surten efecto para paliar los problemas detectados o, cuanto menos, consiguen incitar a la población local a tomar decisiones y actuar. En estos casos, la habilidad performativa de los artistas se activa en el momento en que adoptan el papel de acompañantes facilitando (motivando, dinamizando, impulsando) la intervención de otros profesionales. Además, para que los habitantes sean protagonistas del proyecto, los artistas implementan diferentes líneas del trabajo como pueda ser: hacer preguntas, levantar el ánimo de los participantes con el ejemplo de vivir la experiencia gozosamente, incitar a la participación, propagar las consideraciones y preocupaciones sobre el medioambiente, experimentar formas de hacer, difundir los modos de hacer propuestos, comunicar el proyecto (intenciones, objetivos, modos, pautas, experiencias) e interpretar las respuestas y los resultados.

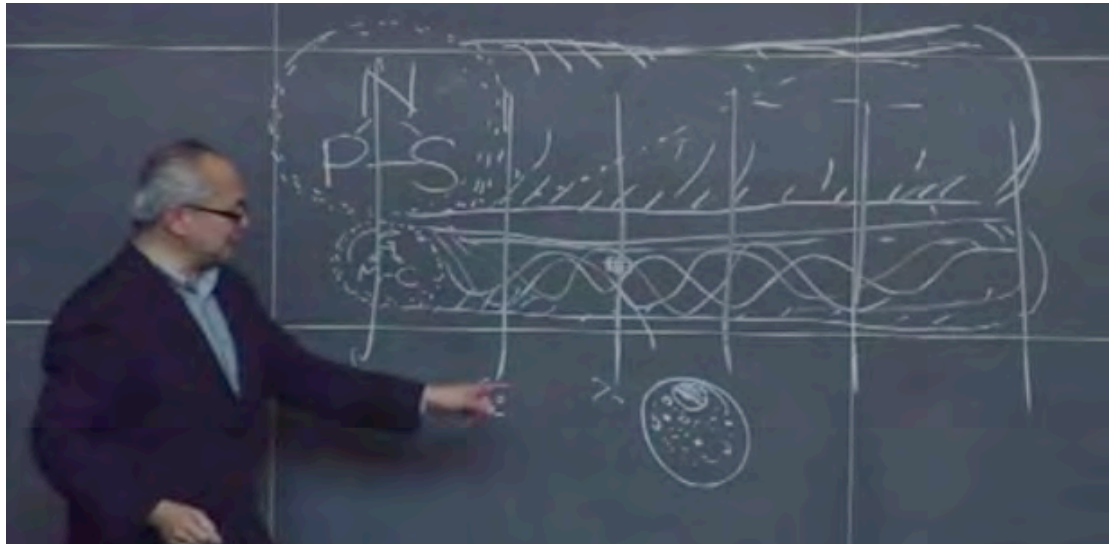
Dado que en este caso el “dar forma artística” se asemeja a la organización de actividades culturales, resulta inevitable reflexionar acerca de la autonomía de la obra y del rol de los espectadores. ¿A quién pertenece la obra de arte si ésta se ha elaborado dentro de un proyecto colaborativo? ¿Cabe la posibilidad que no sean los artistas sino el público quien dirige los proyectos de arte comunitario y los de interés público? ¿Es posible que no sea necesario realizar y difundir los proyectos de interés público y al servicio del público en nombre del “arte”?

A la hora de reflexionar sobre el lugar que ocupan estas cuestiones en el ámbito

<sup>28</sup>

El texto original: «I slowly began to explain, “First, you should understand what these plants do, and then understand how I see Revival Field as an art work. And I also want to explain the words that you hate: “invisible aesthetic.” There are some things your cannot see in the social world, others on the molecular scale, but they can be the foundation for amazing transformations. To me, that change, that escape from sameness, is beautiful.” I talked for quite a while about that and he seemed more interested. He said, “You mean plants are so loaded with metals that you can mine them, well them as ore, and pay for the process?” I said “Yeah, it’s a revolution. You sculpt and environment from one state of being to another. To me that is a modern sculpture. Sculpting away social problems. You have to work with other people to do that. It’s not just me. It’s all the scientists, the agencies. And the NEA is part of it”».

artístico, es oportuno detenerse en la explicación de Mel Chin sobre el sistema del arte actual. En el seminario *Transdisciplinary Lecture: Mel Chin*, organizado por The New School en diciembre de 2010, el artista señala que, en la actualidad, el arte se separa de la sociedad en su producción y consumo. Explicó que el mundo del arte se construye entre las galerías, los museos y los coleccionistas, esto es, entre quienes deciden qué es arte y qué no y quienes se mantienen en este eje. Esta estructura margina a miles y miles de artistas.



Img. 76: Adaptación de *Transdisciplinary Lecture: Mel Chin, Artist*, por *The New School*

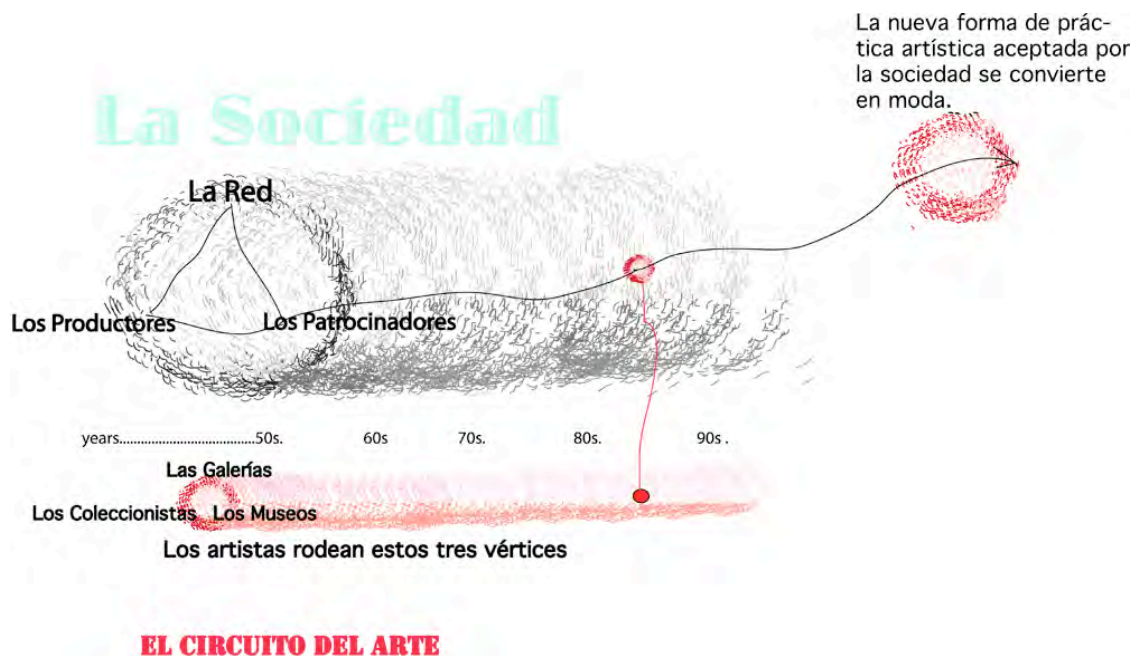


Fig. 2. Relación entre arte y sociedad. Imagen reproducida de *Transdisciplinary Lecture: Mel Chin, Artist*.

La contrapropuesta que sirve de premisa para las hipótesis de esta investigación es la siguiente: la experiencia estética basada en la vivencia se diferencia de la producción y del

consumo del arte en el mercado artístico actual en que el proceso colectivo de la que parte cuestiona la autoría de un único autor.

La estructura que apoya la creación artística convencional no es más que otro ejemplo que evidencia que la sociedad está constituida por redes de productores y patrocinadores. Tanto las actividades creativas como las contemplativas se realizan respaldadas por grupos sociales e instituciones locales. El “arte” que se genera es un producto colectivo de una comunidad, fruto de redes de personas cercanas que trabajan en ella, que producen, alimentan y aprecian mutuamente la obra, poseyendo ellos mismos así múltiples funciones: autores, críticos, usuarios y espectadores al mismo tiempo.

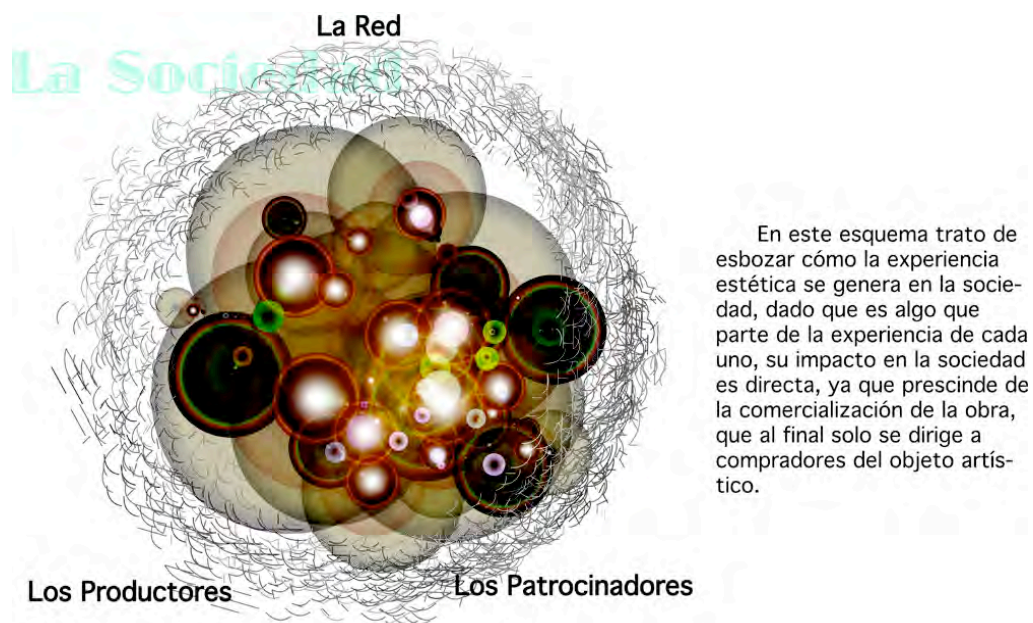


Fig. 3: Esquema sobre el arte que se genera en base a la experiencia estética del público.

De este modo, se entiende que la idea sobre la resurrección del público en la autoría habla sobre cómo el público, y no sólo los artistas profesionales, se involucran en el proceso creativo. La experiencia estética se genera a partir de la vivencia de cada sujeto convirtiéndose así en autor. Esta vía para alcanzar una experiencia estética recupera el espíritu del artesano, *homo faber*, que reflexiona sobre el libre desarrollo de la personalidad y de la acción de obrar, de unir la práctica y el pensamiento y experimentar el goce de uno mismo. Beuys, creador del concepto de la “escultura social”, afirma que “todo el mundo es artista”. El arte es para él, el libre desarrollo de la personalidad, una herramienta que ayuda al desarrollo de la creatividad personal. De esta forma, Beuys quiere dotar al arte de una utilidad social. Mediante la “creación”, uno puede realizarse y este cambio contribuye tanto a la sociedad como a la educación. Si bien este argumento parece surgir en la práctica política de



su carrera como artista, Beuys aclara que tiene un fundamento artístico:

Para mí es una acción artística [referida a su acción política]. Porque ese concepto artístico está pensado para hacer que la autodeterminación que exige la democracia se vea ya como posibilidad. Hay mucha gente que dice “sí, bien, pero el ser humano no puede determinarse a sí mismo, no tiene libertad interna”. Así que lo que queremos discutir es una ciencia de la libertad. Queremos partir cada vez más de la autodeterminación, de la libertad humana como punto de partida creativo, o sea artístico. Así que es una cuestión cultural antes que nada. (Bodenmann-Ritter, 2005, p. 56)

Al observar que los artistas profesionales se convierten en espectadores del desarrollo posterior de sus iniciativas y ver cómo adecúan su discurso sobre lo estético de la obra a las circunstancias que se les presentan, nos parece imprescindible descubrir la perspectiva del público. Nos interesa la reflexión y la sensación reconfortante del público cuando éste se convierte en sujeto-participante implicado en el tema propuesto por los artistas.

Según lo que vimos en el epígrafe anterior “Los modos de hacer artísticos para formar espacios de ecohábitat”, la mayoría de las intervenciones de arte comunitario da lugar a la formación de una red colaborativa entre las instituciones locales, las escuelas y los habitantes interesados. Se observa además que en el proceso de intervención, los artistas visibilizan las necesidades de la población local, reinventan las estructuras organizativas y difunden las herramientas con la expectativa de que los habitantes puedan adaptar los modos de comunicación propuestos e infundir ánimo para experimentar en el proceso de “dar forma” a su hábitat.

Estimando la condición del trabajo artístico que se centra en la intervención de lo relacional en el proceso autoconstructivo del entorno (la construcción física del entorno y la construcción relacional entre las personas), proponemos “usar el proceso dialógico como vía que amplía el conocimiento de lo artístico y lo estético en los proyectos de ecohábitat” como hipótesis secundaria de esta investigación. Los modos de relacionarse de forma horizontal y transparente, que dan la bienvenida a la participación de muchos otros interesados, revelan las características propias de una obra abierta y expresan la finalidad de las propuestas de los artistas. A través del diálogo y las experiencias sensoriales que percibe cada individuo, se crea una condición que suscita la simpatía de lo otro e incita a la participación de todos los

sujetos en los actos interpretativos. Para los habitantes interesados en el proceso autoconstructivo del entorno de ecohábitat, la adaptación o ajuste de su modo de ser con estos modos perceptivos propuestos le aseguran otra manera de relacionarse con otros participantes y con el entorno.



## **2. METODOLOGÍA**

En este capítulo vamos a explicar la metodología que hemos seguido así como los objetivos de esta investigación. Para ello explicitaremos cuál ha sido el procedimiento seguido para recoger y analizar los datos, hablaremos sobre la objetividad y pertinencia del tipo de análisis realizado y esbozaremos las consideraciones éticas que nos han acompañado con respecto a los informantes.

### **2.1. LA “TEORÍA FUNDAMENTADA” (GROUNDED THEORY) COMO METODOLOGÍA PARA REALIZAR EL TRABAJO DE CAMPO**

Esta investigación es el fruto de un análisis cualitativo que trata sobre las experiencias estéticas en la construcción de un entorno de ecohábitat. En nuestro estudio, hemos documentado las experiencias y las percepciones de un conjunto de personas involucradas en algún proyecto de ecohábitat. Esta investigación es el fruto de un análisis cualitativo que trata sobre las experiencias estéticas en la construcción de un entorno de ecohábitat. En nuestro estudio, hemos documentado las experiencias y las percepciones de un conjunto de personas involucradas en algún proyecto de ecohábitat. Para seleccionar ese conjunto de personas (con sus correspondientes testimonios) hemos localizado un número elevado de sujetos que participan en algún proceso constructivo de un entorno de ecohábitat. Con ellos, se ha procedido a realizar una segunda selección considerando que el perfil de los testimoniantes fuera lo más variado posible en función del género, la edad, la procedencia, la profesión o el nivel educativo así como que sus testimonios fueran de mayor calidad posible (por expresión, extensión, alcance...) en relación a nuestro objeto de estudio.

Una investigación cualitativa implica un trabajo de campo donde el investigador se convierte en el instrumento primario para la recolección de datos y su posterior análisis. El

investigador se dirige físicamente hacia los escenarios y contacta personalmente con los sujetos, de modo que la realidad que se construye es subjetiva y múltiple, vista desde la perspectiva de los participantes del estudio. Los datos recolectados son descriptivos e incluyen la imposición axiológica del investigador (Creswell, 1994; Seidman, 2006; Bih, 2010). En este contexto, lograr la objetividad de la investigación ante el despliegue de los datos analizados, requiere que el investigador revele primero sus sesgos y sus valores (Bih, 2010).

A un investigador cualitativo le interesa entender las situaciones sociales particulares, analizar los procesos sobre cómo ocurren las cosas, las interacciones, los comportamientos y la cuestión de los roles dentro de un grupo. Este investigador debe registrar las percepciones sensoriales, los valores y las experiencias de los entrevistados y el contexto donde sucede el acontecimiento investigado. En el trabajo de campo, el investigador cualitativo está dotado de un espíritu exploratorio que da valor a lo desconocido y a la variabilidad de los casos que se le presenten (Creswell, 1994; Seidman, 2006).

La investigación cualitativa recurre al proceso inductivo donde los conceptos de la hipótesis son sostenidos por los datos recolectados en el trabajo de campo. En este sentido, la bibliografía y las referencias del tema investigado se consideran como la base comparativa a la hora de la interpretación (Bih, 2010; Locke, Spirduso, & Silverman, 2008). Mediante un proceso comparativo entre las fuentes teóricas, un investigador cualitativo busca construir un conocimiento implícito (intuitivo y pleno de sentido) que estructure una realidad para los sujetos implicados. Gracias a este proceso, se logra un conocimiento de casos de estudio fiable y verificable de acuerdo a las líneas teóricas (Strauss, & Corbin, 1998). A través de una descripción exhaustiva de los testimonios recogidos, llegan a conocer los escenarios naturales, las tradiciones culturales, los valores compartidos y los comportamientos de las personas involucradas, justificadas y limitadas según sus contextos (Creswell, 1994).

Los proyectos artísticos que se integran en las prácticas cotidianas no cuentan con la atención de las instituciones de arte y de los medios de comunicación y, por ello, se carece de documentación que pudiera servirnos de base investigativa. Es sólo gracias a la información que habíamos obtenido previamente acerca de los proyectos artísticos realizados para la construcción de un entorno de ecohábitat, que sabemos que las experiencias estéticas de las personas implicadas no se basan en sus interrelaciones con lo que comúnmente entendemos por obra, sino en el ámbito diverso y profundo que abarcan sus vivencias personales. Por esto, en el trabajo de campo tratamos de averiguar, como una de las informaciones

principales, las características estéticas y artísticas que destacan durante la construcción de un ecohábitat. Esto supone, por un lado, señalar la subjetividad de la percepción sobre la belleza de las personas involucradas en el objeto de nuestra investigación; por otro lado, conocer los modos de hacer cotidianos de estas personas para la construcción de un ecohábitat para tener en cuenta cuál o cuáles de las prácticas específicas tienen potencialidad de convertirse en lenguajes artísticos.

La razón por la que en esta investigación se ha optado por la metodología cualitativa y no por la cuantitativa es que consideramos que los datos recolectados, que hacen referencia al modo perceptivo de cada individuo, no son cuantificables y por tanto sólo es posible recogerlos y analizarlos cualitativamente.

Mediante la conducción de una entrevista semiestructurada con los informantes, se ha podido tomar notas sobre la interpretación de cada acerca de los términos que utilizan para la descripción de sus sensibilidades: en palabras como belleza, acto artístico, creatividad, ecología, etc., se alberga toda una variedad de pensamientos. Gracias a la documentación de sus interpretaciones, nuestra distancia con los informantes se acorta. Para el muestreo, por tanto, intentamos captar la mayor cantidad de las descripciones que nos ayudarían a comprender cómo las personas consideran y estructuran su mundo.

Además, en cuanto al procedimiento de recolección de datos, la flexibilidad de la investigación cualitativa nos permite marcar el límite del estudio al mismo tiempo que participamos en el proyecto de interés como observadores. Al realizar las entrevistas cara a cara, hemos podido ajustar la formulación del cuestionario y hacer los sondeos pertinentes para continuar encontrando las preguntas claves de acuerdo con el contexto de cada individuo. De este mismo modo, contamos también con todo el espectro de información indirecta filtrada a partir de las miradas, los gestos y las expresiones faciales, las cuales transmiten matices sobre los sentimientos y los juicios de valor del entrevistado acerca de un tema concreto y/o su disposición a responder.

Igualmente, resulta informativo echar un vistazo a los modos de vida de los entrevistados y poder escuchar *in situ* sus reflexiones sobre todo tipo de cuestiones tangenciales que también están aportando información. Como ejemplos, sirvan aquellas expresiones que aluden a la cuestión de los roles (función y jerarquía) o a la cuestión de género (el papel desempeñado por mujeres y hombres) presentes en toda comunidad o grupo social. Todo ello son señales que nos ayudan a entender de un modo más completo las



actitudes y los sentimientos de los entrevistados respecto al tema que nos ocupa: el cuidado mutuo (de los otros y de la tierra) y los modos de llevarlo a cabo.

Por último hay que añadir que, dado que la experiencia estética de cada individuo es inseparable del modo en que éste interpreta la realidad, se nos hace imperativo documentar los recorridos personales de cada quien, esto es, documentar sus intereses y las circunstancias decisivas que lo han llevado a tomar la decisión de trabajar en el cuidado de la naturaleza, de los animales y de las personas.

En esta investigación, hemos realizado la recolección de los datos y el análisis de la información según el procedimiento establecido en la Teoría fundamentada, una metodología diseñada para analizar fenómenos sociales de carácter cualitativo. Esta metodología fue desarrollada por Barney Glaser y Anselm Strauss en los años sesenta del siglo pasado y surgió con la publicación del libro *Grounded Theory: Strategy for Qualitative Research* [Teoría fundamentada: la estrategia para la investigación cualitativa] (Glaser & Strauss, 1967). La Teoría fundamentada nació impregnada por la influencia del “interaccionismo simbólico”<sup>29</sup>, de la obra de George Herbert Mead *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist* [Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social] (1934). Según los teóricos interaccionistas simbólicos, el significado de un evento y el reconocimiento del mundo de un sujeto no es estático, tampoco se contempla *a priori*, sino que se define de acuerdo con la complejidad de las acciones y las continuas interacciones que suceden entre diferentes individuos, con la comprensión del “yo” hacia los otros, con sus posibles comportamientos en determinadas circunstancias y con las escalas de realidad que su comprensión abarca. Mediante las interacciones simbólicas en el ámbito de la comunicación, los humanos adquieren informaciones e ideas (Ying Tsun Hung, 2009; Legewie & Schervier, 2004).

A diferencia de otras metodologías cualitativas, como las fenomenológicas, las etnológicas o las del análisis del contenido, la Teoría fundamentada construye conceptos

---

<sup>29</sup> El interaccionismo simbólico es una corriente de pensamiento microsociológica que explica los fenómenos sociales a partir de las interrelaciones que existen entre los individuos y sus grupos sociales de pertenencia. El interaccionismo simbólico nació durante los años veinte en la Universidad de Chicago a partir de la confluencia de obras de John Dewey, George Herbert Mead, Herbert Blumer, Erving Goffman, entre otros teóricos pragmatistas y conduccionistas. A diferencia de los teóricos “macro”, los teóricos del interaccionismo simbólico consideran que los procesos mentales de cada sujeto son principales factores para explicar sus actos. En el año 1937 Herbert Blumer acuñó el término “interaccionismo simbólico”, como oposición a las teorías del funcionalismo estructural regidas por los conduccionistas radicales de aquel tiempo. Blumer defiende que los símbolos y las significaciones son frutos que nacen como “acciones conjuntas” para la construcción de “situaciones” y no “sociedades”, pues son formadas por conjuntos de interacciones entre las personas. A parte de Blumer, George Herbert Mead también fue reconocido como el primer teórico que marcó el indicio del interaccionismo simbólico. Defiende que la construcción mental de cada individuo es un proceso orgánico, ya que los símbolos significantes que se generan de los gestos de cada cual forman parte del proceso natural de la evolución del lenguaje social. A diferencia de los animales, los humanos somos capaces de reflexionar sobre el lenguaje, pero al mismo tiempo, nuestras capacidades interpretativas son modeladas por el contexto social e histórico.

teóricos basándose en los datos empíricos recogidos durante el estudio de campo. Durante la interpretación de los datos, contempla la comunicación como un hecho instrumental donde se conserva el paradigma de la transmisión y de la información. Según Barney Glaser (1978), el objetivo de la Teoría fundamentada es generar una teoría que refleje los patrones de comportamiento relevantes que se dan en el entorno investigado. Además, dado que el proceso de interpretación de los datos textuales revela cómo cada sujeto construye su marco de referencia, se hace visible cómo un concepto se carga de significado según la interpretación conjunta de diferentes individuos en un mismo contexto.

En la epistemología de la Teoría fundamentada es posible reconocer sus características pragmáticas. Cuando un investigador sigue las pautas establecidas para el análisis de los datos, lo que está haciendo es combinar tanto el método inductivo como el deductivo. Con "proceso inductivo" nos referimos a la construcción teórica, y con "método deductivo" a la puesta en marcha de la creatividad para la formulación de una hipótesis. Al mismo tiempo, esta metodología exige una verificación continua en el ciclo interpretativo para que el significado no escape al contexto. En la unificación del pensamiento y de la acción para resolver los problemas se observa la potencialidad de esta metodología. Su estructura permite al investigador agregar continuamente nuevos datos y encontrar nuevas contingencias sobre ideas ya concluidas.

La Teoría fundamentada es una metodología sistemática desarrollada para aplicarse sobre datos obtenidos de primera mano. Según la definición de Anselm Strauss (1988), cualquier investigación bajo el auspicio de la Teoría fundamentada ha de incluir las siguientes operaciones (Legewie & Schervier, 2004):

1. La "codificación":

La "codificación" en la Teoría fundamentada describe las fases del análisis de los datos durante las cuales los investigadores conceptualizan y contextualizan (con sus propias palabras) línea por línea las situaciones descritas por los entrevistados. Se dan tres tipos de codificación: abierta<sup>30</sup>, axial<sup>31</sup> y selectiva<sup>32</sup>, cada una de las cuales

---

<sup>30</sup> La "codificación abierta" consiste en la comparación constante de los datos proporcionado por los entrevistados. En esta fase del trabajo, el investigador se centra en analizar el texto línea por línea y averiguar las razones por las que los entrevistados prefieren usar unas palabras y no otras. Abstrae el concepto a partir de las escenas descritas, crea diferentes categorías de acuerdo con las propiedades de cada concepto y describe las escenas de acuerdo con los conceptos que extrae.

<sup>31</sup> La "codificación axial" trata de un conjunto de procedimientos mediante los cuales un investigador combina los datos explicados por los entrevistados haciendo conexiones entre las diferentes categorías surgidas durante el proceso de codificación abierta. Para ello, se emplea un paradigma de codificación que incorpora las circunstancias (eventos, incidentes, acontecimientos que conducen a la aparición o el desarrollo de un fenómeno), el contexto, la acción/estrategias de la interacción y las consecuencias (resultados de la acción y la interacción).

comprende diferentes fases de trabajo comparativo. A través de la clasificación de las descripciones dadas por los entrevistados, los investigadores consiguen agrupar situaciones similares, clasificar conceptos (denominados posteriormente como categorías) que hay detrás de los fenómenos descritos.

2. El muestreo teórico:

Después de la primera entrevista, el investigador debe redactar un "memo analítico"<sup>33</sup> para desarrollar paso a paso nuevos conceptos y formular la hipótesis. Al mismo tiempo, tiene que seguir recolectando datos y definiendo los parámetros de la población de estudio, creando así nuevos sondeos a partir de las ideas concluyentes desarrolladas anteriormente.

3. Comparativas constantes:

El investigador compara constantemente [y en todas las fases] las descripciones dadas por parte de los entrevistados para así poder agrupar los conceptos similares en una misma categoría y estudiar sus relaciones con respecto a las demás. Esta técnica se aplica también para llegar a una teoría a través de relacionar la realidad observada con las teorías existentes. La comparación constante resulta una herramienta de análisis que describe la actitud del investigado hacia su propia investigación dado que le permite describir una realidad objetivamente y de forma micro-social.

Para un investigador que se halla en el proceso de interesarse por determinadas áreas de estudio pero que aún no ha concretado sus inquietudes en una hipótesis, las observaciones directas, las entrevistas y las pautas de análisis de la Teoría fundamentada son herramientas que le ayudan a definir la propuesta de su investigación. Creswell (1994) señala que el mismo proceso de realización del trabajo de campo y las reflexiones suscitadas, revelan el núcleo de la estructura sociopsicológica del entorno investigado. El procedimiento analítico, que incluye los tres tipos de codificación vistos anteriormente, favorece el desarrollo de Teorías

---

<sup>32</sup> La "codificación selectiva" describe el proceso en que el investigador selecciona una categoría para definir y conceptualizar el asunto central del estudio. Además, el investigador relaciona sistemáticamente esta categoría central con otras categorías periféricas, valida sus relaciones y sustituye aquellas que necesiten mayor refinamiento o desarrollo. Al observar las relaciones que se generan entre los diferentes aspectos de los fenómenos, el investigador puede reconocer una realidad desde los datos proporcionados y, a partir de ahí, establecer conexiones entre el tema de la investigación y los temas que aparecen en todas las categorías.

<sup>33</sup> Los "memos analíticos" son notas que un investigador deja al lado de los datos obtenidos en el trabajo de campo. En el inicio del análisis, los *memos* tienen una función operacional que ayuda al investigador a organizar las ideas sobre los siguientes pasos que ha de dar en el trabajo de campo. Con los *memos* a un lado de sus análisis, el investigador puede trabajar con más claridad ideas como: ¿qué datos reunir?, ¿cuáles son los aspectos destacables?, ¿a dónde se dirige este proyecto? En el transcurso de la comparación de las descripciones obtenidas, las notas escritas en los *memos* le ayudan a agrupar los datos que pertenecen en una misma categoría y razonar mejor cuál de ellas es la categoría central y cómo se relaciona con otras.

fundamentadas sobre los datos pragmáticos así como la comprensión del investigador de los intereses y de las preocupaciones de las personas implicadas (Strauss, 1988; Strauss, & Corbin, 1998). En nuestro caso, nos resultó especialmente interesante el tema de la experiencia estética en la construcción del entorno de ecohábitat, por lo que nuestra atención se centraría en los modos de hacer y de relacionarse de las personas involucradas en ese entorno.

Según la Teoría fundamentada, la recolección de los datos se obtiene a partir de las entrevistas y de las observaciones directas sobre las que un investigador debe describir los escenarios, pero también sus experiencias personales, sus percepciones y sus sensibilidades como observador participante. Antes de iniciar el trabajo de campo, el investigador tiene que preparar las preguntas, reflexionar sobre a quién entrevistar y sobre cómo documentar el proceso interactivo y la conducta de las personas respecto al entorno. En cuanto se aproxima al objeto de estudio, el investigador registra sus reflexiones acerca de los roles que adopta como observador, de cómo su formación y sus valores influyen en la selección de los informantes, sobre qué tipo de información proveen los informantes y sobre cómo actuar para minimizar la postura intrusiva que los informantes ejercen sobre él en el trabajo de campo.

Respecto a la organización de los datos, la "codificación abierta", como primer paso del análisis, permite poder conceptualizar y sintetizar los datos obtenidos a través de los entrevistados por parte del investigador. Esta codificación se vuelve imprescindible ya que es a través de ella que pueden generalizarse los aspectos observados para poder, a su vez, conectarlos con otros conceptos similares en el mismo ámbito investigativo. La "codificación abierta" (veremos que también la "codificación axial") comporta un trabajo de conceptualización, síntesis y comparación de las propiedades de nuevos incidentes, bien para su introducción dentro de categorías existentes, bien para la emergencia de nuevas categorías teóricas. La explicación de estas dos técnicas será desarrollada más adelante en el epígrafe 2.3 "El análisis de los datos".

Además de la codificación, es frecuente el uso del memorándum para documentar las propiedades de cada categoría y para hacer diagramas que aclaren las ideas subyacentes a los datos empíricos, así como para registrar las interrelaciones entre diferentes categorías. Ante la emergencia de conceptos teóricos, un analista emplea la "codificación selectiva" con el fin de tener una visión óptima para poder explicar las interrelaciones entre las diferentes categorías y para tener en cuenta el límite del desarrollo en cada cual, la concreción de la teoría y la finalización del análisis.

La codificación ocupa un lugar destacado dentro de la metodología, pues ofrece a los investigadores las herramientas para tratar con los datos obtenidos de primera mano. Esta metodología ayuda a la construcción de una teoría y no a su verificación. La categorización de la población de estudio en unidades de muestreo, la conceptualización de los fenómenos y la integración de los mismos son acciones fundamentales para la construcción de una teoría. Al seguir los procedimientos indicados, los investigadores abstraen los significados y las lógicas internas de los eventos fenomenológicos, poniendo en juego en el proceso interpretativo las cualidades de sistematización así como su creatividad (Strauss, 1988; Strauss & Corbin, 1998; Herng Dar Bih, 2010).

Ante la pregunta abierta de cómo es lo bello para las personas que participan en una vivencia de ecohábitat, procedimos a revisar la bibliografía acerca del concepto de ecohábitat y las ideas que nos fueron surgiendo, las transformamos en el marco de estudio y en un plan para desarrollar a través de la Teoría fundamentada. En vez de limitarnos a una definición y luego apoyarla con ejemplos, en el trabajo de campo de esta investigación hemos realizado las entrevistas para recolectar un abanico de modos de hacer en los proyectos de ecohábitat. En estas entrevistas las personas describen su sensibilidad en lo referente a su percepción sobre la belleza y sobre las situaciones que regeneran el valor por el cuidado del prójimo y del entorno. En este sentido, hemos tratado de asentar el concepto de ecohábitat tras descubrir los puntos comunes de los modos interactivos de los ecohabitantes según muestran en los datos empíricos.

Según Anselm Strauss y Juliet Corbin, podemos modificar las técnicas de recopilación de datos y de codificación a partir del conocimiento de los pros y contras que tiene esta metodología para nuestro tema. "El o la analista debe desarrollar su propio estilo y sus técnicas propias" (Strauss & Corbin, 1998, p. 223). En nuestro caso, en vez de realizar entrevistas en profundidad, hemos procurado abordar a un abanico amplio de informantes. Para la participación en nuestra investigación, hemos tratado de encontrar personas de diferentes perfiles, que variaran en función de su profesión, su edad, su sexo, su procedencia, etc., y del tiempo empleado en cada entrevista. Entendemos que las respuestas de cada informante son personales. Los datos que cada uno aporta no se rigen por el tiempo de la entrevista, sino por su implicación personal en la vivencia de ecohábitat y por la sensibilidad de cada cual.

La Teoría fundamentada provee unas pautas metodológicas para el análisis del tipo microsociológico. Sus procedimientos están diseñados para unir los datos materiales con las

interacciones sociales y, al mismo tiempo, analizarlos y estructurarlos hasta que se delineen los conceptos teóricos. Otra razón por la que usamos la Teoría fundamentada como metodología de investigación son las características fenomenológicas del muestreo teórico. A través del muestreo teórico se enfatiza la idea de “retornar a los objetos mismos”, pues este método excluye el acto de la interpretación para lograr una realidad pura.

En el trabajo de campo realizamos entrevistas semiestructuradas donde formulamos preguntas abiertas, esto es, orientadas de tal manera que se pudiese profundizar en las experiencias estéticas de los sujetos sin limitarles a responder exclusivamente a las preguntas que hubiésemos preparado. Se trata de un proceso exploratorio que incita al surgimiento de nuevas inquietudes en los investigadores sobre aspectos que previamente no se habían considerado.

Tal como se ha explicado previamente, en una investigación cualitativa, las teorías y las hipótesis no se establecen *a priori*. En nuestro caso, hemos observado los modos interactivos y comunicativos de los habitantes de ecoaldeas para definir la cuestión central de esta investigación y para que esta investigación trate sobre los aspectos observados en el trabajo de campo aportando conocimiento a las cuestiones generales de la teoría de arte.

Según los datos obtenidos en el trabajo de campo, las características como la interpretación participativa, las escuchas activas al *otro*, referidas estas a la inclusión de las voluntades, los modos de trabajar de otros participantes, y el ajuste personal para trabajar con el ritmo del grupo o con el del ecosistema local, nos mueven a proponer “el modo perceptivo dialógico” como el tema principal de esta investigación.

El modo de conocer dialógico consiste en que un individuo crea un proceso de conocimiento abierto y continuo a través de la aceptación del “otro”, referido este “otro” a la existencia de otros sujetos, sus deseos y virtudes y la proyección del deseo del propio actor a un cuerpo ajeno a su comprensión. En este marco de comprensión, cuando un sujeto introduce su creatividad para la interpretación de un hecho, abre también la posibilidad para que el resto de individuos involucrados en el diálogo o en el trabajo colectivo hagan lo mismo. Al mismo tiempo que uno amplía su comprensión, se ensanchan y clarifican los horizontes de los otros.

Tenemos en cuenta que en el contexto del cuidado, el modo de conocer dialógico capta el sentido de actuación de respetar al *otro* en el reconocimiento de sí mismo y la formación de un conocimiento. De manera que, tanto el modo de conocer dialógico como el modo de interpretación y de creación abierta, pueden ser adecuados para describir las



experiencias estéticas que uno percibe. Así, concretamos la proposición de esta investigación: las posibilidades de establecer el proceso dialógico como el modo perceptivo de lo bello y lo artístico en los proyectos de cuidar la tierra y cuidar a la gente. Fruto de ello, se confirma la idea sobre la ampliación de los modos de hacer artísticos en la autoconstrucción del entorno de ecohábitat, que permite *desfetichizar* los roles sociales establecidos para los artistas como profesionales, así como ampliar la definición del arte más allá de la que se rige por la producción de la industria cultural.

A continuación vamos a proceder a presentar la estructura de esta investigación. Explicaremos nuestro planteamiento acerca de la Teoría Fundamentalada y de la realización del trabajo del campo a partir del siguiente diagrama.

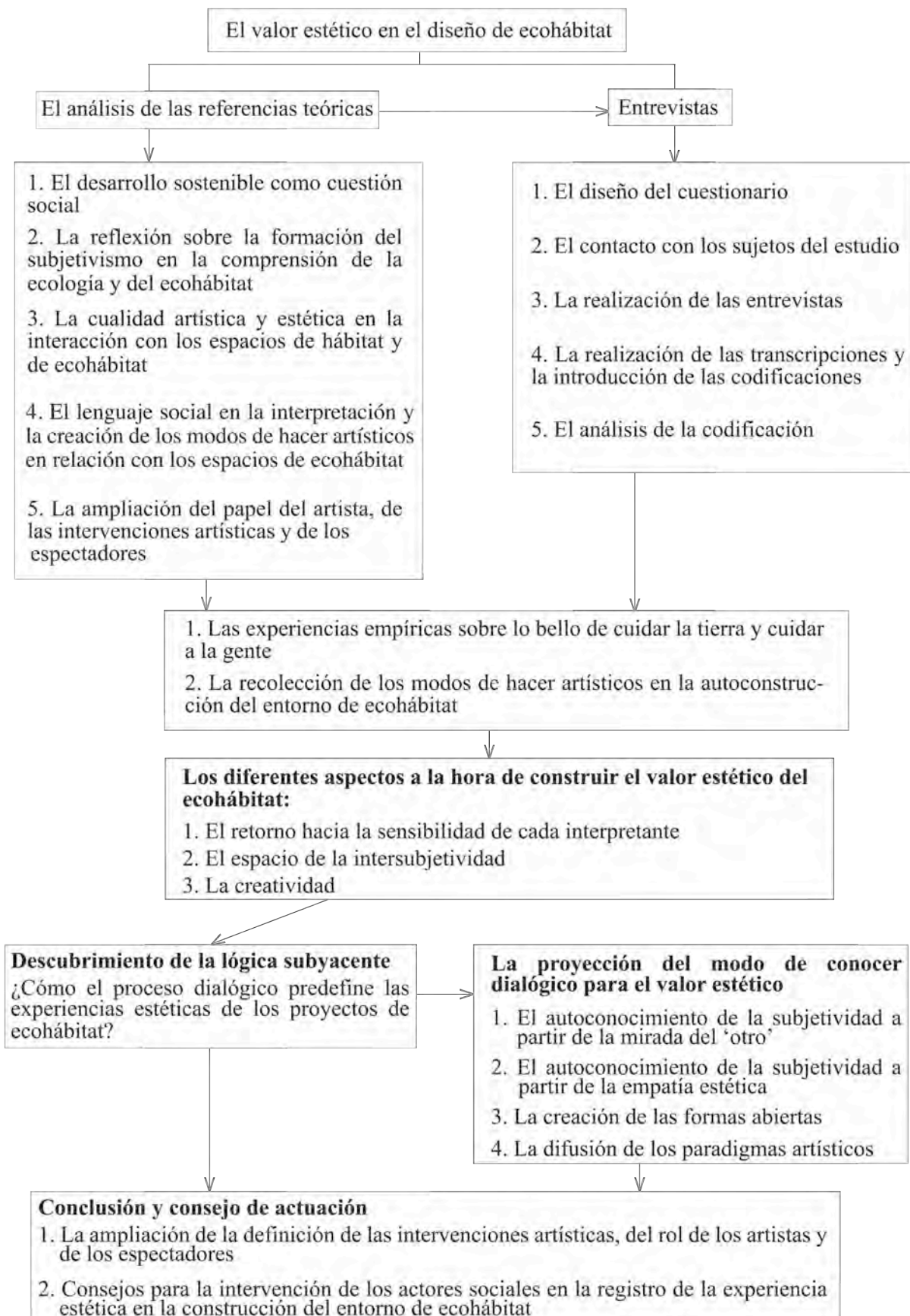


Fig. 4: Estructura de la presente investigación.

## 2.2. LOS SUJETOS DE INVESTIGACIÓN

En esta sección vamos a reflexionar acerca de los perfiles de los informantes, gracias a los cuales se esclarece la imagen del ecohábitat sobre la que se profundiza en esta investigación.

En la introducción de esta tesis se han explicado nuestras preferencias y prejuicios acerca del concepto de ecohábitat. Debido a nuestra formación en las Bellas Artes, el proceso creativo de hacer conjuntamente una obra ha sido relacionado con la creación colectiva de un entorno de ecohábitat. Consideramos que el concepto de ecohábitat se construye en base a las culturas en transición: las cultura de “decrecimiento” y *Transition Town*, las ecoaldeas, la cultura del procomún, las formas cooperativas sobre el intercambio de labores, de tiempo y productos y, por último, la realización de las ideas de la permacultura, con las que se hace referencia a la idea de la “cultura permanente” inspirada en la “agricultura permanente”. Nuestra preferencia hacia dichos proyectos se debe a la consideración del proceso autoconstructivo como el factor clave para estructurar los sentidos de la percepción. En una experiencia de autoconstrucción, la sensibilidad de cada sujeto es el factor constituyente de su experiencia estética. Según las preguntas realizadas a los entrevistados, podemos acercarnos al tema de la experiencia estética desde diferentes ángulos que revelan el sentimiento participativo o el sentido placentero de realizar un trabajo en colectivo junto a otros sujetos participantes o de experimentar con materiales orgánicos.

Además de entrevistar a los agricultores ecológicos, a los agricultores que siguen las técnicas y la filosofía de la permacultura, a los pastores y autoconstructores/bioconstructores con balas de paja, sacos de tierra y cañas de bambú, hemos entrevistado también a las personas que trabajan siguiendo los principios del cuidado de la tierra y la gente. Son proyectos de ecoaldeas o aldeas ocupadas: Lakabe y Artizkuren; el proyecto de convivencia Calcases; el proyecto de educación informal realizado a través del foro social y las prácticas de la agroecología para realizar la propuesta de la vuelta del campo de Amayuelas de Abajo; los huertos urbanos: Esta es una Plaza y El huerto de Ventilla; los espacios autogestionados y cogestionados: El Campo de la Cebada y La Tabacalera, y los grupos de consumo: Bajo el Asfalto está la Huerta y Surco a Surco.

La razón por la que hemos optado por entrevistar mayoritariamente a la gente que tiene la vivencia del cuidado de la naturaleza y de la gente, y no a los expertos, es que frente al tema que tratamos, la percepción de lo bello reside en la sensibilidad de los sujetos, que son los receptores de lo bello y que lo experimentan en su vivencia. Sus deseos de fomentar

una cultura de ecohábitat enriquece también la discusión del arte sobre lo bello y lo ideal en las experiencias estéticas.

Cabe aclarar también que, como los modos de organización que analizaremos se apoyan en el deseo de vivir en colectivo y en la naturaleza, aunque los espacios autogestionados y los cogestionados se encuentran fuera de la discusión del hábitat ecológico, son espacios sociales y relacionales que crecen gracias al espíritu de la autoconstrucción, y por tanto aquí los hemos incluido como objetos de investigación para estudiar los modos interactivos del cuidado mutuo.

A continuación presentaremos las características de cada proyecto. Los trabajos que se detallan de cada uno explican los criterios de selección de los informantes en nuestro trabajo de campo. Además, aunque de forma anónima, se documentarán en un diagrama la edad, la formación, el género y la implicación de cada individuo dentro de los proyectos, demostrando así la variedad de los informantes que han participado en esta investigación.

## Lakabe (la ecoaldea/aldea ocupada)



Img. 77-80: Lakabe. En Navarra. (Proyecto en curso desde los años 80).

Lakabe se halla en la provincia de Navarra. Está rodeada de montañas y se ubica cerca del pantano de Aoiz. Tiene 400 hectáreas de terreno.

En el año 2013 (año en que lo visitamos) vivían en Lakabe alrededor de cincuenta personas entre adultos y niños. Se trata de uno de los pueblos que fueron despoblándose en los años cincuenta y sesenta, hasta que en los ochenta fue habitado nuevamente por residentes de pueblos aledaños.

Inicialmente, el grupo que se instaló en Lakabe se propuso realizar un proyecto de comunidad vivencial a la par que desarrollaban un trabajo de investigación acerca de la autogestión y la recreación de una sociedad sin violencia para implementarla en este mismo proyecto. Aunque dicho proyecto empezó en los años ochenta, existe aún hoy en día una aceptación colectiva de seguir buscando esta vía, pues entienden que todo el camino de exploración forma parte del propio proceso constructivo.

En el transcurso de la restauración y repoblación, los habitantes de Lakabe han estado y siguen vinculados a diversos movimientos sociales como los ecologistas, los

antimilitaristas, los feministas, los grupos de okupación, etc., y realizan acciones directas no violentas.

La situación legal de esta aldea sigue siendo la misma que en sus orígenes, sin títulos de propiedad sobre las tierras o sobre las casas, sin embargo pueden llegar a legalizar su uso. Esto se debe a que la tierra que ocupan pertenece al Ayuntamiento de Navarra cuya normativa autonómica garantiza el uso de la tierra siempre y cuando haya personas que ejerzan la función de concejal del pueblo en cuestión.

Existe una gran diversidad en lo relativo a la profesión y a la edad de las personas que participan en este proyecto, pero comparten puntos en común a la hora de buscar modos de vida más ecológicos y respecto a la autogestión. Sus miembros implementan sus principios en las prácticas cotidianas, en la economía, en el uso de la energía o en las interrelaciones que realizan con el entorno natural local. En el grupo existe consenso respecto a las restricciones de crecimiento demográfico del pueblo pues se trata de una cuestión capital en materia de sostenibilidad. La cantidad de habitantes queda limitada por el número de casas individuales existente y por la cantidad de electricidad disponible. Así, con cincuenta personas la aldea alcanza su capacidad máxima. Además de su vinculación con la sostenibilidad de la tierra, los habitantes también invierten sus energías en la construcción de relaciones solidarias.

La economía de esta aldea proviene de la reconstrucción de las casas de pueblos cercanos, de vender pan, cerveza y sidra a grupos de consumo y de los cursos que organizan. Con todas estas actividades cubren sus necesidades básicas con el abastecimiento necesario. El sentido de la comunidad se rige por los principios de vivir juntos, compartir las tareas del pueblo y de las casas, comer conjuntamente las comidas del mediodía y tener una economía común, lo cual hace referencia a que *la propiedad* de quienes viven en esta aldea pertenece a toda la comunidad.

Con los ingresos que ha generado la panadería se han ido reconstruyendo la iglesia y las diez casas abandonadas. En ellas la población de Lakabe se distribuye por familias, parejas, individuos y jóvenes agrupados. Además, compraron placas solares, un aerogenerador, una turbina de agua y un motor de gasolina, que usan sólo puntualmente cuando necesitan más energía (unos pocos litros de combustible a la semana de media). En esta misma línea, reciclan aceites usados para utilizarlos en los coches.



## Aritzkuren (la ecoalea/aldea ocupada)



Img. 81-84: Aritzkuren. Navarra. (Proyecto en curso desde 1995). Se muestra el estado de la casa y el calendario para la distribución del trabajo.

Aritzkuren se sitúa cerca del pueblo de Aoiz, en la provincia de Navarra. Es uno de los pueblos ocupados de los alrededores de Lakabe, entre los que hay una gran vinculación. La primera ocupación se inició aproximadamente en 1995. En el año 2013, fecha en la que visitamos esta comunidad, vivían diecisiete personas, seis adultos que forman la asamblea interna, cuatro individuos que se estaban integrando y siete niños.

La autogestión y la autosuficiencia son los ejes principales de este proyecto que se ponen en práctica desde los modos organizativos del grupo. Esta comunidad ha optado por tener una economía común a todos sus miembros, ha creado espacios de autogestión y, respecto a las formas que tienen para compartir el trabajo, los habitantes han optado por la autoconstrucción de sus hogares y la autogestión en materia de enseñanza. Además, se ha llegado al consenso de ser ecológicos en la medida de lo posible mediante el respeto a la naturaleza y al paisaje local en sus interacciones.

En este caso, el agua es el elemento que determina el número de personas que pueden habitar en el pueblo. Una de las personas involucradas en este proyecto piensa que treinta es

el número límite de habitantes adultos permanentes para que la naturaleza pueda seguir proporcionando recursos sin realizar intervenciones que alteren su productividad en el futuro.

Respecto a la toma de decisiones y a la estructura del trabajo, Aritzuren se organiza mediante asambleas internas a las que asisten los seis habitantes permanentes de la aldea y en las que se tratan temas como la economía, la energía, la ecología, etc. A estas asambleas pueden asistir también aquellas personas que tienen planeado irse a vivir allí y que se encuentran en su año de prueba. Por último, se organizan asambleas para el círculo de visitantes. Todas estas asambleas se rigen mediante los principios del trabajo horizontal y del respeto a la igualdad en la distribución de tareas. En total, cuentan con diez grupos de trabajo que se encargan de las huertas, la leña, la educación, etc.

Principalmente la financiación del grupo para la reconstrucción del pueblo y el mantenimiento del día a día proviene de los trabajos externos al pueblo, como la construcción tradicional de la que se encargan cinco adultos del pueblo. Además, en el pueblo hay una tienda de productos naturales, la Tienduka, donde se venden productos naturales como jabones, pomadas, jarabes, etc. También venden zumos de manzana en las ferias, y elaboran productos para hacer trueques con otras aldeas cercanas.

Respecto a la cuestión de la alimentación, los huertos que tienen en los alrededores de la casa que habitan proporcionan el cuarenta por ciento de los alimentos que necesitan. Otro cuarenta por ciento lo obtienen gracias a la distribución de productos ecológicos mientras que el último veinte por ciento se compra o se recicla de los supermercados.

A diferencia de Lakabe, Aritzuren no ha entrado en la fase de legalización para el uso de la tierra y de la casa. Su estado legal sigue siendo el original, el de ocupación de territorios rurales abandonados. Esto se debe a que, desde las instituciones, no se ha solicitado un representante del concejo para esta aldea, y a que el Gobierno de Navarra sólo permite el uso de la tierra pública mientras que haya un concejo que represente al pueblo. Sin embargo, desde hace mucho tiempo el Gobierno de la comunidad foral ha cerrado la posibilidad de acceder a la plaza del concejo.



Img. 85: El mapa de la localización de los pueblos abandonados, repoblado u ocupados en Aoiz. La cercanía les permite formar una red de apoyo mutuo para alcanzar el pleno abastecimiento de todos.



### Calcases (el proyecto de la convivencia)



Img. 86-89: Calcases. Cataluña. (En curso desde 2007).

Calcases es un proyecto de convivencia. Se sitúa en Santa María de Oló, entre Vic y Manresa, en la provincia de Barcelona. Habitan allí veintidós adultos y nueve niños y su terreno ocupa trece hectáreas de tierras de cultivo y diversas casas.

Este proyecto lleva seis años funcionando como una comunidad. Todos los miembros de este proyecto vienen de la ciudad y muchos de ellos son profesores de instituto con formación científica. Sin conocerse previamente coincidieron en el Ateneu Rosa de Foc, un ateneo libertario en el distrito de Gracia, en la ciudad de Barcelona, donde manejaron la posibilidad de realizar un proyecto de convivencia. Todos ellos consideran que para alcanzar una transformación social hace falta iniciarla a partir de la transformación personal.

Desde este proyecto se ha creado una cooperativa de viviendas y han conseguido financiarse a través de una banca ética. La función de la cooperativa es, según sus estatutos, que la propiedad nunca llegue a ser de nadie como principio, por lo que será la misma cooperativa quien se encargue de su gestión y los habitantes de este territorio ocuparán el cargo de socios. De este modo, si alguien desea irse de esta comunidad, puede dejar de ser socio y la casa continua siendo propiedad de la cooperativa. En esta misma línea, también pueden entrar otras personas a vivir en dicha cooperativa y formar parte como socios, decisión que es tomada en las asambleas.

El coste total del terreno y de las casas es de alrededor de seis millones. De acuerdo con el número de habitantes que participan, a cada persona le corresponde pagar treinta mil euros para sufragar el coste. Todos los meses los socios aportan un dinero para la comunidad y unas horas de trabajos comunitarios. Se distribuyen así los horarios para llevar a cabo la construcción, la limpieza y la preparación de la comida y han llegado a acuerdos para equilibrar el dinero y las horas de trabajo. Además, para alcanzar una aportación equitativa con respecto a la capacidad de cada individuo, se ha diseñado un formulario para igualar las horas de trabajo y el dinero que ponen a disposición de la comunidad en el que se considera que el sueldo y las posibilidades de trabajo físico que tiene cada uno es diferente.

Este proyecto se sostiene mediante varios ejes de trabajo: el eje de la construcción; el de los vínculos con otros colectivos sociales y políticos; el de la convivencia, que trata del cuidado diario de las casas; el de la economía, que consiste en que ésta ha de entenderse como una forma de intercambio y según la cual las casas sirven para vivir, no para especular; el de la ecología, que trabaja en alcanzar un consumo lo más ecológico posible, apoyar otros proyectos próximos y no dañar el medio ambiente cuando construyen, y, por último, el eje de la autogestión y de la autonomía. Esto son principios que se han consensuado en seis años de convivencia. Sin embargo, de momento, no se ha podido alcanzar una interpretación común total de estos principios ni se han establecido los acuerdos que definan los objetivos de este proyecto.

## El proyecto de Amayuelas de Abajo (la plataforma rural/el municipio ecológico)



Img. 90-93: Amayuelas de Abajo. Palencia. (Proyecto en curso desde los años 90).

El proyecto de Amayuelas de Abajo, Palencia, tiene como objetivo crear un municipio ecológico para recuperar la vida en el mundo rural, mediante la propulsión de pequeñas actividades económicas, sociales y productivas en el área local. Las personas que forman parte de este proyecto son campesinos, ganaderos ecológicos profesionales y constructores de adobe, y muchos de ellos están vinculados al movimiento campesino y cultural. Son personas que tienen sus propios proyectos autónomos. Viven su día a día en el entorno rural y son ejemplares a la hora de mostrar cómo es posible vivir de la agricultura y del uso correcto de la tierra.

Además de este proyecto, las personas que delinearon este proyecto han estado ideando otros desde hace cuarenta años dentro de la misma comarca. Se puede afirmar que el pueblo de Amayuelas de Abajo que se expone como ejemplo de municipio ecológico sólo muestra una parte de la trayectoria de transformación que existe para recuperar el mundo rural en la comarca de Tierra de Campos. En esta comarca hay otra serie de proyectos que trabajan con personas mayores, con niños, y que tratan los temas del autoempleo y de las cooperativas, de las organizaciones agrarias y de los sindicatos de campesinos.



La construcción de diez viviendas bioclimáticas en el año 1999 y la creación de la Universidad Rural Paolo Freire, plataforma educativa de formación en agroecología, fueron los dos proyectos que posibilitaron la consolidación del pueblo de Amayuelas de Abajo, pues el primero posibilitó la incorporación de nuevos pobladores y el segundo favoreció que los ciudadanos adquiriesen pensamientos críticos frente a las circunstancias globales y locales para ir construyendo conjuntamente propuestas alternativas. A través de los foros y de las actividades que se organizan, el pueblo de Amayuelas de Abajo aporta con formación y reflexiones para aquellos interesados en volver a vivir en el entorno rural.

El núcleo del trabajo que se desarrolla en el proyecto de Amayuelas de Abajo refleja las necesidades del pueblo así como la formación de las personas que lo fundaron, y como consecuencia de esta unión, los programas educativos van recogiendo las reflexiones que se generan. Las actividades que el pueblo lleva a cabo se van ampliando con el tiempo y se encadenan las unas con las otras, visibilizándose así un entretejido que da cuenta del carácter social y ecológico del proyecto.

Esta es una Plaza (el huerto urbano)



Img. 94-97: Esta es una Plaza. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010).

Esta es una Plaza es un proyecto de huerto urbano que se sitúa en la Calle Doctor Fourquet nº 24, en Madrid. En el año 2008, a partir del taller “Montaje de acciones urbanas” organizado por La Casa Encendida, un grupo de arquitectos y profesionales de la biología y de las ciencias ambientales, vecinos del barrio, se juntaron con otros vecinos para iniciar este proyecto. Éste se dirigía a transformar un solar cerrado en un espacio público. Tras configurarse como asociación, a la que nombraron como Esta es una Plaza, en diciembre de 2009 consiguieron la cesión temporal, durante un plazo de cinco años, del solar del Ayuntamiento de Madrid.

Uno de los principios de este proyecto busca crear un espacio temporal de autogestión vecinal sin ánimo del lucro. Funcionan de un modo asambleario y distribuyen las tareas del huerto por grupos de trabajo que se ocupan de diferentes zonas. Además de los trabajos en los huertos, los vecinos organizan actividades educativas como, por ejemplo, talleres de bicicleta y de radio; organizan eventos, como mercadillos que operan bajo el sistema del trueque y preparaciones de comidas a partir de las verduras cosechadas del huerto.

El proyecto se caracteriza por ser inclusivo y abierto. Más que lograr una producción de autoconsumo, este huerto se clasifica como un huerto de ocio. El eje principal del proyecto trata de incitar la interacción social entre vecinos que no se conocen entre sí. Tanto las actividades agrícolas como los eventos que se crean se convierten en formas de estrechar el tejido social del barrio.

## El Huerto urbano de La Ventilla (el huerto urbano)



Img. 98-101: El Huerto urbano de La Ventilla. Madrid. (Proyecto en curso desde 2009).

El Huerto urbano de La Ventilla fue una iniciativa vecinal que surgió dentro del proyecto de *Buenas prácticas ambientales en Tetuán Tierra-Aire*. El proyecto comenzó en el año 2009 y en él se incluían talleres de reparación de bicicletas, de construcciones sostenibles y de consumo ecológico.

El huerto se sitúa en la Calle San Aquilino, nº 24 de Madrid y está organizado por la Asociación Vecinal de La Ventilla. En el año 2010, esta asociación pidió a las instituciones locales un lugar para llevar a cabo un huerto urbano. A pesar de que en un principio el Ayuntamiento cedió el permiso sobre un solar del IVIMA (Instituto de la Vivienda de Madrid), al llegar la fecha de renovación sobre el continuo uso del solar el trámite se estancó. Actualmente el huerto de La Ventilla se encuentra en una situación de alegaldad.

En cuanto a las actividades que se realizan en este espacio, inicialmente se puso en marcha un taller teórico sobre el mantenimiento de los huertos urbanos a partir del cual se formó un grupo de trabajo para las tareas del huerto. Como puesta en práctica de la construcción sostenible, dirigido por el arquitecto Ricardo Higuera Cárdenas, se construyó un invernadero ocular para recoger el agua de lluvia. Gracias a estos talleres de construcción sostenible, la creación del huerto permitió la recogida de los conocimientos y de las aportaciones de todos los participantes para la construcción del sistema de riego por goteo, la preparación de los semilleros y la fabricación del compost para el abono.

Como todos los huertos urbanos, éste se sostiene a partir de unos principios ecológicos, participativos y abiertos, entre los cuales destacan los aspectos sociales y comunitarios. El huerto es concebido como un punto de encuentro en el barrio, un lugar para reunirse, para trabajar, para estar al aire libre y para que los niños, después del colegio, realicen actividades y adquieran nuevas experiencias.



### El Campo de la Cebada (espacio cogestionado)



Img. 102-105: El Campo de la Cebada. Madrid. (Proyecto en curso desde 2011).

El Campo de la Cebada surgió como una alternativa frente al vacío que dejó el polideportivo (única dotación deportiva para el distrito Centro de Madrid) que, desde 1968 hasta 2009, se ubicaba en la plaza de la Cebada y que usaban 150.000 vecinos. En el año 2006, el Ayuntamiento de Madrid presentó el nuevo Plan de Rehabilitación del Centro Urbano donde planeaba construir otro polideportivo con el fin de paliar el déficit que causaban los equipamientos viejos, de recuperar más espacios públicos para los peatones y de mejorar tanto el obsoleto mercado de la Cebada como el polideportivo de La Latina. Con vistas a cumplir dichos objetivos, el Ayuntamiento mandó derribar el antiguo polideportivo en el año 2009. El nuevo proyecto de construcción ha quedado estancado sin haberse podido ejecutar hasta la fecha 2015.

El actual Campo de la Cebada es el fruto de un proceso de negociación con el Ayuntamiento así como de la construcción continua y diaria del espacio. En la fase de negociación, se hicieron cargo de este las asociaciones de vecinos ya consolidadas en el barrio, en especial la de AVECLA (Asociación de Vecinos de Centro y Latina) y la FRAVM (Federación de Asociaciones de Vecinos de Madrid), como representantes responsables en la cesión temporal del uso del solar. El proceso se inició a partir de la propuesta de un grupo de vecinos, mediante la cual solicitaban trabajar allí realizando actividades sin ánimo del lucro y manteniendo el solar abierto al público hasta que comenzasen las obras del polideportivo. La disposición de receptividad del proyecto y la estrecha relación que plantearon los vecinos con

los encargados de la sección de participación ciudadana en la Junta de Gobierno de Madrid, define precisamente una postura de coestión para el uso de este espacio.

El proyecto de autoconstrucción de la plaza se inició en junio de 2011 con el apoyo de grupos de arquitectos, entre los que destaca Todo por la Praxis, Basurama o Zuloark. Estos prestaron tanto asesoramiento sobre las técnicas como acompañamiento durante la construcción colectiva del centro deportivo autogestionado. Desde el inicio del proceso autoconstructivo, los vecinos se erigieron como los protagonistas de este espacio, en la medida en que se convirtieron en constructores y usuarios cuyo tiempo se dedica a la formación de este espacio y a su mantenimiento. El desarrollo de las actividades, además, refleja las necesidades de los vecinos, dado que desde el planteamiento del diseño del proyecto se han venido recogiendo sus demandas.

En cuanto a las características de la negociación, el mecanismo que rige las asociaciones de vecinos permite que sean estos mismos los que participen en la toma de decisiones sobre las actividades, lo que posibilita que se involucren en el proyecto con responsabilidad en el cuidado del espacio y se fomenten las relaciones sociales entre unos y otros. Por otro lado, la implicación de las instituciones permite a estas últimas diseñar las estrategias sobre participación ciudadana e implementarlas en otros espacios en desuso a partir de esta experiencia.



### La Tabacalera (el centro social autogestionado)



Img. 106-109: La Tabacalera. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010).

La Tabacalera es un centro social autogestionado que se sitúa en la antigua fábrica de tabaco de Embajadores, en Madrid. Esta fábrica, adscrita al Ministerio de Cultura, es de titularidad pública y un patrimonio histórico catalogado como bien de interés cultural. Las circunstancias decisivas que hicieron que esta antigua fábrica de tabacos se convirtiera en un centro social autogestionado fueron, por un lado, que el Ministerio de Cultura habilitó el uso de edificios vacíos para los programas de Bellas Artes, y, por otro lado, la propia reivindicación histórica de La Tabacalera para el barrio.

En noviembre de 2007, el Consejo de Ministros planteó crear el Centro Nacional de Artes Visuales (CNAV), cuya sede se situaría en la actual Tabacalera. Por la falta de presupuesto, proyectado en 30 millones de euros, no se llevó adelante la construcción. Posteriormente, en el año 2010, la Dirección General de Bellas Artes propuso a la asociación cultural SCCPP (Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa) que realizara un proyecto artístico cultural en dicho edificio. Esta asociación, que había estado participando en la reivindicación de la fábrica, aceptó el encargo de la DGBA y contactó con la red de La Tabacalera Debate para idear una contrapropuesta para el Ministerio de Cultura. Ésta consistió en un centro social autogestionado. Gracias a esta idea lograron la cesión temporal del uso de un tercio de este edificio (9.200 de 30.000 metros cuadrados). Dicha cesión es de

dos años, prorrogable hasta ocho, a nombre de la Asociación Cultural CSA La Tabacalera de Lavapiés, creada por la asamblea abierta de este mismo centro.

Los objetivos marcados en este proyecto de autogestión sobre producción cultural consisten en:

1. Consolidar el modelo autogestionado de producción y difusión cultural basado en la participación democrática, la corresponsabilidad y la libre creación y distribución de contenidos culturales.
2. Fomentar la corresponsabilidad de la ciudadanía para la conservación y uso social del patrimonio público, con especial atención a las técnicas de rehabilitación que eligen conservar la memoria social e histórica de la educación y el valor patrimonial, actuando desde los principios de austeridad y sostenibilidad. (*La Tabacalera: Centro Social Autogestionado*, 2011, 2.1)

La Tabacalera como centro social autogestionado se organiza mediante asambleas y comisiones abiertas. Los propios participantes y la dinamización de las actividades que se generan en el centro son la muestra más clara de que la creación de la cultura libre es su aportación principal al barrio. Por un lado, esto se percibe en la diversidad de colectivos que se albergan en el centro, por ejemplo, el grupo de consumo, el de los trabajadores voluntarios que se centran jurídica y socialmente en las cuestiones de la exclusión social, la ingeniería sin fronteras, el grupo de *skaters*, el colectivo de danza y percusión, los músicos que se reúnen para realizar ensayos o para experimentar con la producción y la grabación musical enfocada hacia los jóvenes vecinos del barrio, los colectivos de artes plásticas y los de artes escénicas, los que ayudan a la integración de diferentes etnias y a la alfabetización del castellano así como el grupo de apoyo a la comunidad africana. Por otro lado, el fomento de la cultura libre se sostiene sobre el uso diario del espacio y sobre el consentimiento común de la gestión del centro. El proyecto de La Tabacalera como centro social autogestionado ofrece gratuitamente sus espacios y sus materiales a los interesados. Al mismo tiempo, el centro requiere del mantenimiento y del cuidado por parte de sus usuarios. Por sus propias características, este espacio atrae a personas que coinciden con los criterios de este centro. Sin tener una experiencia previa, sin conocerse, sin tener un acuerdo común inicial ni un objetivo claro, en el proceso constructivo y didáctico del centro, entre los participantes se establecen sus ejes de gestión: la cultura libre y gratuita, la cooperación, la horizontalidad, la transparencia, el uso no lucrativo ni privativo, sino colectivo, solidario y responsable de los recursos.

## BAH - Bajo el Asfalto está la Huerta (grupo de consumo)



Img. 110-114: BAH. Madrid. (Proyecto en curso desde 2000).

El BAH surge como un modelo de consumo cercano y autogestionado donde el objetivo no es el beneficio, sino la buena comida y el mantenimiento de las formas de cultivo tradicionales y de las especies autóctonas.

En el año 1999, la asociación de la Malayerba de la Universidad Autónoma de Madrid reúne a una serie de personas con motivaciones políticas similares, interesadas en analizar el modelo del consumo que supone el fomento del despilfarro ecológico y de las injusticias sociales, en examinar cómo los poderes institucionales gestionan el territorio, la salud y la alimentación del pueblo, y en estudiar el desarrollo urbanístico del territorio y los temas relacionados con la agroecología. De aquella reunión nació un proyecto que derivaría en el establecimiento de una cooperativa unitaria de producción-distribución-consumo de la agricultura ecológica y que funcionaría de modo horizontal y asambleario.

El proyecto empezó con la ocupación de unas tierras, la preparación de los primeros plantones y la formación del primer grupo de consumo. Por sus características afines, mantenían una amplia relación con otros centros sociales y, además, colaboraban con la plantación de semillas en diferentes centros como la Escuela Popular de Prosperidad (la PROSPE), el Seco y el Laboratorio 2. A lo largo de su desarrollo, pasaba temporadas en que el proyecto padecía de la mayor precariedad económica mientras que otras eran más estables. Siguiendo la estructura asamblearia y el funcionamiento horizontal del proyecto, se

consensuó el arrendamiento de unas tierras y se optó por unas líneas de actuación menos activistas para centrarse en el propio asentamiento del proyecto así como para mejorar cuestiones técnicas y logísticas.

En estos quince años, desde el 2000, la cooperativa ha ido creciendo hasta consolidar diez grupos de consumo, un grupo de producción situado en Perales de Tajuña y nueve grupos de consumo distribuidos por diferentes barrios de Madrid, hasta alcanzar las 130 unidades de consumo que reciben los productos del BAH con una frecuencia semanal.

El BAH crece en forma de ramificaciones. Además de numerosos grupos de consumo que brotaron en los últimos quince años bajo su influencia, el BAH San Martín nace como una bifurcación de BAH. Mientras que sus terrenos de cultivo se encuentran en la localidad de San Martín de la Vega, ha logrado desarrollar ocho grupos de consumo que se esparcen por diferentes barrios de Madrid. La reproducción de este modelo responde al crecimiento de la demanda.

La fuente principal de los ingresos del BAH son las cuotas fijas que pagan los cooperativistas sin importar la cuantía de su cosecha. Estos asumieron que era la única forma de suprimir la distancia entre consumidores y productores, que los consumidores fueran conocedores de los problemas de los agricultores y de los territorios donde se producen las verduras. Una parte de los recursos económicos se asignan para diversas acciones, tales como los cursos de agroecología, la venta de camisetas y las aportaciones solidarias, mientras que, mediante la participación asamblearia y los trabajos colectivos, el BAH promueve las cuestiones del consumo en su dimensión económica y social.



### Surco a Surco (grupo de consumo)



Img. 115-118: Surco a Surco. Madrid. (Proyecto en curso desde 2003).

Surco a Surco es una cooperativa de producción, distribución y consumo de productos ecológicos.

Su huerta se sitúa en La Iglesuela (Toledo), en la Valle del Tiétar, en el límite con la provincia de Ávila. En ella trabajan cuatro personas a media jornada, es decir, cuatro horas diarias y veinte semanales. Entre los cuatro se encargan de los trabajos de cultivo durante todo el ciclo agrícola, desde la cosecha hasta la distribución de las verduras a los grupos de consumo en Madrid. Al mismo tiempo, los consumidores se hacen cargo de la contabilidad, de la gestión de la lista de correo y de la realización de las actividades de la cooperativa.

El proyecto empezó en el año 2003 como consecuencia de las actividades que realizaba un integrante de BAH, quien llevaba a un grupo de personas de la ciudad a cultivar en el campo. Al ser conscientes de las demandas de consumo de alimentos sanos y de las dificultades de obtener estos productos en Madrid, se propuso formar una cooperativa. Se trataría, por tanto, de un colectivo que, organizado de manera horizontal, pudiera ofrecer productos de huerta a los madrileños, quienes, además de comprar los alimentos se implicaría en la gestión del colectivo, lo que en la práctica significa que entre todos los socios se asume no sólo el funcionamiento del proyecto sino también los riesgos.

La cuota mensual de la cooperativa es relativa. En el año 2012, fecha en la que visitamos este proyecto, era de aproximadamente cuarenta y ocho euros por unidad de consumo, que se cobraría de la cantidad de productos que los consumidores recibirían semanalmente durante un mes. Este coste no se establece en función de los alimentos

recibidos, sino que se trata de una cuota fija que asegura la asignación de cada trabajador, en la que se incluye el alquiler de los locales donde se reciben las verduras y la sostenibilidad de la cooperativa sobre un balance anual. Aunque la producción en la huerta fue de 65 unidades de consumo en el año 2012, en realidad es una práctica habitual que diferentes personas compartan la misma unidad. Se calcula que en total hay entre 125 y 130 personas involucradas en el grupo de consumo, que se distribuyen en ocho grupos repartidos por diferentes barrios de Madrid.

Las reuniones se dividen en asambleas generales donde participan los delegados de cada grupo una vez al mes y en asambleas internas de cada grupo. En las asambleas generales, los trabajadores presentan un informe de la situación de las huertas, se comenta la situación de cada grupo y se evalúan las cuentas. Cuando surgen cuestiones a debatir, éstas se organizan por puntos clave y se ponen en conocimiento de los grupos para que, posteriormente, los delegados evalúen conjuntamente las opiniones de cada grupo. La toma de decisiones es lenta en las cooperativas que se estructuran en redes.

La función de Surco a Surco se asemeja en muchos aspectos a la del BAH, aunque su única diferencia estribaría en que la distancia del huerto a la ciudad es mayor. Esto implica que, en vez de aunar una fuerza colectiva procedente de la ciudad para levantar el campo de trabajo, en el caso de Surco a Surco hay un grupo de trabajo fuerte en los terrenos de cultivo que sostiene el proyecto. De esta forma, se mantienen alianzas con un mayor número de redes locales de productores para sostener la producción y el mantenimiento del huerto. En cualquier caso, en ambos colectivos se hace hincapié en la organización del trabajo colectivo.



### Agricultores ecológicos

El agricultor ecológico al que se ha entrevistado para esta investigación es al mismo tiempo pastor de ovejas. Tiene un terreno de doce hectáreas situado en San Cebrián de Campos (Palencia), 150 ovejas y granjas de pollos ecológicos para el grupo de consumo. Se inició en su oficio hace cuarenta años, cuando obtuvo formación profesional agraria de primer grado. Posteriormente adquirió más formación sobre agricultura ecológica, técnicas de comunicación y estudios sociológicos. Para contar que, según su experiencia, se puede vivir de la tierra amándola y cuidándola, ha volcado su energía en campañas políticas a favor del desarrollo de zonas rurales y ha elaborado numerosos proyectos que versan sobre la formación de una red de iniciativas de desarrollo local, la de los ganaderos, el proyecto de constituir un municipio ecológico, la rehabilitación de las estructuras productivas para hacer museos vivos y la plataforma rural en Amayuelas de Abajo.



Img. 119-122: Entorno donde trabaja el agricultor. Palencia.

## Permacultores

La permacultora que ha participado en esta investigación es licenciada en Historia de las Bellas Artes. Antes de su proyecto actual, trabajaba como gestora cultural en el Ayuntamiento. Sin embargo, no le gustaba aquel modo de vida y, en el 2009, se fue a trabajar durante un año como voluntaria a las granjas ecológicas de Inglaterra a través de la asociación World Wide Opportunities on Organic Farms (WWOOF). Inicialmente realizó una estancia de cinco meses en una granja de Gales (al sur de Inglaterra), donde trabajó con técnicas próximas a la permacultura y donde conoció a su compañero actual. Gracias a algunas clases que impartía el propietario de aquella finca, conoció de forma más sistemática la técnica de la permacultura, en la que profundizó posteriormente mediante libros y experiencias adquiridas en otras huertas de la permacultura.

Cuando regresó a España junto con su compañero, les sobrevino la oportunidad de trabajar con un grupo de consumo local de reciente formación, Cardedeu Autosuficient. El crecimiento fue compartido: al mismo tiempo que el grupo aprendía sobre la coordinación y la autogestión, ellos aprendieron a ser horticultores.

Las técnicas de la permacultura implican que, además de sembrar, regar, hacer algunos arreglos al terreno y recolectar, apenas se realizan otras intervenciones. Como no hay que arar la tierra ni echar abono ecológico para incentivar la producción de la tierra, sino simplemente acompañar su propio transcurso de productividad, se entiende que entre dos personas se puede llevar adelante el proyecto de un grupo de consumo de treinta unidades que tiene repartos semanales. No trabajan en la agricultura desde una perspectiva productivista, sino que lo hacen para producir un entorno de trabajo que sea óptimo tanto para ellos como para la naturaleza. Se trata por tanto de aplicar técnicas más respetuosas para con la capacidad productiva de naturaleza.

Según su reflexión, el cambio que se produce en el trabajo y en los modos de vida busca simplemente sentirse a gusto con lo que hacen así como continuar y aceptar las circunstancias que acaecen.



Img. 123-126: La huerta de Cardedeu en Cataluña muestra el entorno de trabajo de la permacultura y el proceso de cultivo de acuerdo con sus técnicas.

## Pastores ecológicos

Los dos pastores a los que se ha entrevistado para esta investigación tienen perfiles muy diferentes. Uno de ellos lleva ejerciendo de pastor y agricultor ecológico durante más de treinta años y tiene un terreno propio en Cataluña. El otro es una joven de Ávila que se sumó al trabajo del pastoreo tradicional en Galicia.

El primer caso se trata de un pastor mayor, de alrededor de cincuenta años, que cuenta con 250 ovejas en la comarca del Moyanés. Goza de autonomía económica gracias a la venta de corderos a una carnicería del pueblo, a los restaurantes de alrededor o a los grupos del consumo.

Este pastor se incorporó a una finca de jóvenes agricultores en dicha comarca, situada en un altiplano, muy cerca de Barcelona. El terreno está a 750 metros de altitud donde los inviernos son largos y los veranos frescos. Tiene treinta hectáreas de tierras de cultivo y setenta de bosque. Sobre este último terreno no se ha desarrollado ninguna labor de aprovechamiento más allá de obtener leña para el autoconsumo o de usarlo como espacio ocasional para el pastoreo.

Como ingeniero agrónomo, el motivo por el que decidió alejarse de las granjas industriales intensivas fue su deseo de lograr una mayor autonomía en su oficio, en la organización de su tiempo y en la economía. Además, apreciaba trabajar al aire libre y quería demostrar que se puede ser campesino de forma rentable.

Con respecto al segundo caso, se trata de una joven que adquirió la experiencia del pastoreo por iniciativa propia. Después de haber ayudado a un pastor en varias ocasiones en trashumancias donde las rutas se encontraban invadidas de carreteras, le emocionó la sensación de aventura y de novedad de este trabajo, por lo que decidió contactar con otros pastores para aprender sobre el oficio y sus formas de vivir. Posteriormente conoció por correo electrónico a un pastor de cabras de Galicia con el que estuvo pastoreando un año y tres meses. En dicho proyecto se buscaba que las cabras pastorearan en el monte para limpiar las ramas y así controlar los incendios. Si bien al principio fue una iniciativa propia del pastor gallego, debido al colapso económico, el Ayuntamiento se hizo cargo de este proyecto. La joven pastora entrevistada en esta investigación tuvo que abandonar este trabajo por problemas personales con su compañero y por la necesidad de relaciones sociales, inviábiles en esta tierra despoblada en la que trabajaba.

## Bioconstructores

En esta investigación hemos documentado los casos de cinco bioconstructores con especializaciones diferentes en el uso de materiales de construcción de casas. Los dos primeros son miembros de Canyaviva. El primero, de hecho, es su fundador. Después de terminar sus estudios en la Escuela de Arquitectura (2004) y realizar las prácticas en un estudio de arquitectura en Inglaterra, se trasladó a España, donde descubrió el *Arundo Donax* o caña común como material de construcción. Tras la observación del crecimiento de las cañas y de su expansión por el río, cruzando de un lado al otro, practicó técnicas de atado y ordenación de la maleza de cañas. De esta forma, uniendo varias cañas pero sin alterar sus propias formas de crecimiento, consiguió una estructura fuerte vegetal. Realizó numerosos experimentos a lo largo del curso del agua con el objetivo de edificar puentes y espacios escultóricos con las cañas vivas y con las cortadas hasta desarrollar un método constructivo que adoptara las propias características de la caña. El cúmulo de estas observaciones posibilitó que, posteriormente, pudiera realizar diseños únicos para cada zona intervenida.

Para él, el sistema de hábitat de las cañas muestra la potencialidad de este material para la reutilización del agua, puesto que las cañas crecen mejor en el agua gris que en el agua normal. El empleo de grava y la plantación de caña, usados como filtro, permiten el reciclaje de agua a partir de un diseño sostenible.

Los primeros trabajos profesionales de Canyaviva consistieron en una serie de estructuras exteriores destinadas a festivales. Se construyó un porche de 250 metros cuadrados para el Pabellón de Iniciativas Ciudadanas en la Expo de Zaragoza de 2008, en España, así como el escenario y la zona de sanación de la arena “Sacred Fire” del Boom Festival 2008 en Portugal. Cada intervención es para este bioconstructor un experimento, un nuevo reto para el aprovechamiento máximo de las condiciones geográficas de la zona. Posteriormente aceptó encargos de construcción de jardines y de instalaciones externas. Cada obra era tratada como un organismo vivo, utilizando asimismo las fibras vegetales, la tierra y la cal para la protección y la impermeabilización de la estructura.

La segunda bioconstructora que entrevistamos es una arquitecta especializada en el bambú como material constructivo. A través de varias colaboraciones con el grupo de Canyaviva, se sumó a la realización de proyectos en España y la India. Su incorporación significó también la incorporación de este material constructivo alternativo que es el bambú. Considera fundamental la legalización del uso del bambú o de la caña como materiales aptos para la construcción de viviendas. Actualmente trabaja para establecer parámetros en el uso



del material, en el registro de sus variedades, en las técnicas y las condiciones de almacenaje y hace pruebas de carga para documentar la máxima y mínima resistencia de este material de acuerdo con el código técnico para conseguir la aprobación de las licencias.



Img. 127-134: La primera fotografía trata del proyecto *Mirador* que se realizó el año 2007 por el grupo de *Canyaviva* en Sagunto. El resto de las fotografías documenta el proceso constructivo de un domo de nueve metros de diámetro que se sitúa en Sant Joan de Moró, Castellón.

Además de los bioconstructores de caña y de bambú, hemos incluido las citas textuales de otra arquitecta especializada en el uso de balas de paja como material de construcción.

Esta mujer lleva aproximadamente quince años en el ámbito de la bioconstrucción por motivos éticos; busca formas de construir y de vivir de manera más ecológica y natural. Desde que tomó esta decisión, ha hecho algunos cursos de formación y mediante su propia investigación ha logrado construir su primera casa de paja.

En 2003 conoció a su marido. Junto a él y otros vecinos compraron un terreno en Hoyo de Pinares (Ávila), donde ella imparte cursos de bioconstrucción con paja y su marido talleres de bienestar mediante métodos psicoterapéuticos. Ambos persiguen alcanzar autonomía económica. Junto con los vecinos que compraron los terrenos de alrededor



planearon hacer una comunidad, sin embargo, el proyecto no llegó a realizarse nunca ya que no se alcanzó un consenso común sobre qué compartir.

Las características de las balas de pajas permiten la autoconstrucción del proyecto por parte de los propietarios. Esto facilita a los habitantes la libertad de construir de forma asequible, de acuerdo con su capacidad de trabajo y economía y, al mismo tiempo, dotar la actividad de una responsabilidad personal. A diferencia de los procesos constructivos mediante el bambú, el adobe o la piedra, en los que se requiere de unas técnicas y de una fuerza para levantar las estructuras, el proceso constructivo con las balas de paja es manejable y ameno y permite la participación de niños y mujeres en la construcción. En este sentido, la relación entre el propietario y el profesional no se basa únicamente en el encargo sino en la colaboración. Los profesionales se convierten en personas que prestan su apoyo para resolver los problemas legales frente a la normativa, para revisar la estructura o el sistema eléctrico, etc. pero la construcción misma puede correr a cargo de todos.

En nuestra visita al terreno de Hoyo de Pinares, observamos que todas las casas se realizaban de forma autoconstructiva. De hecho, hay habitantes que han construido ya su cuarta casa, pues empezaron por unas chozas humildes y han terminado levantando una casa de paja que satisface sus necesidades, desarrollando así, en este proceso, una evolución constructiva y la mejora de las técnicas.



Img. 135-138: En el terreno del Hoyo de Pinares (Ávila) se observan las casas autocontruidas y los eventos realizados por las personas afines que buscan una vida ecológica.

Otro de los entrevistados es un constructor que emplea sacos de tierra. Economista de formación, siempre había trabajado en este sector. A los 35 años, tuvo la experiencia de trabajar de manera colectiva en la construcción de unas casas de paja. Esta vivencia supuso un punto de inflexión en su vida. Por primera vez sintió que participaba de un equipo humano en la realización de un proyecto común. Esa vivencia le motivó a acercarse a otros proyectos alternativos y construir viviendas e infraestructuras destinadas a personas afines a él.

En el año 2011 participó en un taller que se prolongó durante varios fines de semana en un terreno de Pajares de Fresno (Segovia), donde se investigaban métodos constructivos baratos, sencillos y resistentes. Con un manual de *Sandbag Shelter*, del arquitecto Nader Khalili, este taller participativo dio forma a una cúpula construida a base de sacos de tierra. Además, los lazos de amistad que allí se forjaron, fraguaron la constitución de una asociación, KunePovas, con fines basados en la sostenibilidad. Ésta aunó la fuerza de varias personas provenientes de la ciudad que tenían ganas de volver al entorno rural para crear conjuntamente huertos ecológicos, hacer el compost, montar colmenas, así como construir estructuras con técnicas bioconstructivas (en esta asociación también participaban arquitectos técnicos). Buscaban desarrollar una serie de experimentos cuyos resultados tuvieran bajo impacto medioambiental y que permitieran un aprendizaje conjunto en el proceso.



Img. 139-142: Construcciones con sacos de tierra en Pajares de Fresno (Segovia). La participación en un proyecto piloto del grupo *Tienes tierra tienes casa* en Cuéllar (Segovia), marcó el inicio de la andanza de nuestro entrevistado en este ámbito.

Con la primera cúpula de sacos de tierra terminada, la cuadrilla formada durante la experiencia apostó por la construcción con sacos de tierra como alternativa de autoempleo. Desde entonces, han realizado numerosos proyectos dentro del sistema de mercado, cobrando dinero por los encargos, pero también dentro de las comunidades donde los proyectos pretenden dar una respuesta alternativa al sistema convencional y en las que los pagos se efectúan mediante intercambio de tiempo, alojamiento y/o alimento. Al mismo tiempo, tomaron la iniciativa de traducir manuales de construcción y de realizar talleres a muy bajo coste para difundir este método de construcción.

Además de la sensación de satisfacción por el aspecto lúdico del trabajo, los actos de promoción de esta técnica barata los entienden como una postura política frente al mercado de la construcción. Nuestro entrevistado considera que la técnica de meter tierra en sacos y modelar la dimensión de la construcción permite un fácil manejo. La tierra almacena calor y absorbe y expulsa la humedad en mayor cantidad que otros materiales. La aplicación de cal permite la impermeabilidad de este material y la grava conduce la humedad restante a los desagües de forma filtrada.

El último entrevistado que incluimos en este apartado de nuestra investigación es un arquitecto, profesor de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas especializado en el uso de la tierra como material de construcción. Su formación introduce una variante en el perfil de los bioconstructores de esta investigación, dado que su reflexión no parte de la práctica artesanal de la construcción, sino de la promoción del uso de materiales naturales locales en programas académicos. Los objetivos de su enseñanza están en que los estudiantes puedan profundizar en los factores medioambientales, tecnológicos y sociales que implica el uso de materiales naturales y locales en sus proyectos. Realiza prácticas en laboratorios para afianzar el conocimiento sobre las características de los materiales orgánicos. Asimismo, considera que es importante que en los proyectos de investigación se revaloricen los materiales naturales y que los componentes ecológicos estén presentes como una opción tecnológica para ser aplicada a nivel profesional.

Aunque a lo largo del trabajo de campo hemos accedido a múltiples proyectos, solo hemos incluido los siguientes 42 informantes a la hora de realizar el muestreo teórico. Esto se debe a que en el proceso de ordenamiento de los datos, las explicaciones de diferentes entrevistados se repetían. Además, hemos optado por señalar los argumentos que mejor reflejan la cuestión de la experiencia estética. No obstante, las experiencias de los otros informantes ha sido una fuente de información apreciable, pues nos han suscitado nuevas ideas a la hora de actualizar el cuestionario y nos han ayudado a concretar los significados de conceptos cargados de referencias históricas, como son los de belleza, autonomía y autogestión, a partir de su vivencia cotidiana alrededor de ellas. Las conversaciones realizadas con diversos informantes también nos han ayudado a convalidar los paradigmas teóricos retratados en el proceso de análisis de datos.

En esta lista, hemos sustituido los nombres de los entrevistados y el tipo de proyecto en el que participan por códigos con el fin de mantener su anonimato. La primera letra está tomada de la inicial del tipo de proyecto en el que participan. Por ejemplo, asignamos la letra “E” a los proyectos de las ecoaldeas y los caracteres “HU” a los proyectos de los huertos urbanos. Asignamos, además, números indoarábicos para identificar y enumerar a los actores entrevistados en cada proyecto. Junto a estos datos, hemos añadido información sobre cada individuo entrevistado. La edad y el tiempo de implicación expuesto en la tabla se rigen por la fecha de realización de cada entrevista.

La lista de entrevistados y sus códigos:

Código	Proyecto	Género	Edad	Formación	Trabajo actual	Tiempo de participación	Fecha de entrevista
E1	Ecoaldea	F	30-35 años	Bióloga, educadora ambiental	Reforestación del bosque	2 años a tiempo completo	3 de mayo de 2013
E2	Ecoaldea	F	Más de 65 años	Activista	Constructora de la comunidad y madre	33 años a tiempo completo	4 de mayo de 2013
E3	Ecoaldea	M	25-30 años	Trabaja en el aserradero y al mismo tiempo es ganadero, concejal del pueblo y el portavoz del pueblo hacia el público externo		25-30 años a tiempo completo	4 de mayo de 2013
E4	Ecoaldea	M	35-40 años	Comerciante	Trabaja en el cuidado de los caballos, en elaboración de cerveza y en la albañilería tradicional	3,5 años a tiempo completo	3 de mayo de 2013
E5	Ecoaldea	M	35-40 años	Facilitador de la convivencia, músico y padre		5 años a tiempo completo	12 de junio de 2013
E6	Ecoaldea	F	50-55 años	Facilitadora de la convivencia		33 años a tiempo parcial	16 de junio de 2013
E7	Ecoaldea	F	35-40 años	Constructora de la comunidad y madre		18 años a tiempo completo	28 de junio de 2013
E8	Ecoaldea	M	35-40 años	Constructor, carpintero, dibujante y padre		18 años a tiempo completo	12 de julio de 2013
E9	Ecoaldea	F	35-40 años	Historiadora y educadora	Educadora y madre	2 años a tiempo completo	17 de julio de 2013
E10	Ecoaldea	M	35-40 años	Ingeniero de energías verdes	La aplicación de su profesión al proyecto	8 años a tiempo parcial	4 de julio de 2013
E11	Ecoaldea	M	35-40 años	Profesor de arte y constructor de la comunidad		6 años a tiempo completo	7 de agosto de 2013
E12	Ecoaldea	F	35-40 años	Socióloga, trabaja en participación ciudadana. Al mismo tiempo es constructora de la comunidad y madre		6 años a tiempo completo	12 de agosto de 2013
E13	Ecoaldea	M	35-40 años	Profesor de física	Constructor de la comunidad, productor y distribuidor de pasta ecológica	6 años a tiempo completo	18 de agosto de 2013



Código	Proyecto	Género	Edad	Formación	Trabajo actual	Tiempo de participación	Fecha de entrevista
PR1	Plataforma Rural	M	55-60 años	Maestro de escuela	Trabaja en la Universidad Paulo Freire, hace vino y repara las instalaciones	20-25 años a tiempo parcial	20 de julio de 2013
HU 1	Huertos urbanos	F	30-35 años	Terapeuta		4 años a tiempo parcial	19 de mayo de 2013
HU 2	Huertos urbanos	F	25-30 años	Educador ambiental		1.5 años a tiempo parcial	19 de mayo de 2013
HU 3	Huertos urbanos	M	45-50 años	Maestro		3-4 años a tiempo parcial	19 de mayo de 2013
HU 4	Huertos urbanos	F	30-35 años	Restauradora		2 años a tiempo parcial	16 de junio de 2012
EC1	Espacio público cogestionado	F	20-25 años	Trabajadora social		2-3 años a tiempo parcial	9 de julio de 2012
EC2	Espacio público cogestionado	M	35-40 años	Músico		2-3 años a tiempo parcial	9 de julio de 2012
EC3	Espacio público cogestionado	M	35-40 años	Arquitecto		2-3 años a tiempo parcial	9 de julio de 2012
CSA 1	Centro social autogestionado	M	40-45 años	Escritor y maquettador de textos		3-4 años a tiempo parcial	27 de abril de 2012
CSA 2	Centro social autogestionado	M	40-45 años	Filósofo y profesor de la filosofía		3-4 años a tiempo parcial	4 de junio de 2012
CSA 3	Centro social autogestionado	M	25-30 años	Formación en Bellas Artes y bricolaje		3-4 años a tiempo parcial	22 de junio de 2012
CSA 4	Centro social autogestionado	F	30-35 años	No revelado		2-3 años a tiempo parcial	22 de junio de 2012
GC1	Grupo de consumo	F	60-65 años	Activista y trabajadora social		12 años a tiempo parcial	13 de junio de 2012
GC2	Grupo de consumo	F	30-35 años	Trabaja en una librería autogestionada que vende libros de segunda mano		13 años a tiempo parcial	20 de junio de 2012



Código	Proyecto	Género	Edad	Formación	Trabajo actual	Tiempo de participación	Fecha de entrevista
<b>GC3</b>	Grupo de consumo	M	40-45 años	Veterinario		4 años a tiempo parcial	19 de mayo de 2012
<b>GC4</b>	Grupo de consumo	M	40-45 años	Profesor de química		3-4 años a tiempo parcial	5 de junio de 2012
<b>A1</b>	Agricultor ecológico	M	55-60 años	Agricultor ecológico, pastor de ovejas y avicultor		40 años a tiempo completo	26 de julio de 2013
<b>A2</b>	Agricultor ecológico	F	30-35 años	Permacultora		3 años a tiempo completo	25 de agosto de 2013
<b>P1</b>	Pastor	M	50-55 años	Pastor y agricultor ecológico		30 años a tiempo completo	22 de julio de 2013
<b>P2</b>	Pastor	F	25-30 años	Ex pastora		1-2 años a tiempo completo	29 de julio de 2013
<b>B1</b>	Bioconstructor	M	25-30 años	Bioconstructor especializado en la caña común como material constructivo		8 años a tiempo completo	4 de agosto de 2011
<b>B2</b>	Bioconstructor	F	25-30 años	Bioconstructora especializada en el bambú como material constructivo		Desconocido	4 de agosto de 2011
<b>B3</b>	Bioconstructor	F	35-40 años	Bioconstructora especializada en usar balas de paja como material constructivo		15 años a tiempo completo	29 de mayo de 2013
<b>B4</b>	Bioconstructor	M	35-40 años	Bioconstructor especializado en usar sacos de tierra como material constructivo		2 años a tiempo parcial	29 de mayo de 2013
<b>B5</b>	Bioconstructor	M	40-45 años	Arquitecto y profesor universitario		Desconocido	27 de julio de 2012

Tabla 1. Presentación de los perfiles de los participantes del muestreo y de los códigos que utilizamos para reemplazar sus nombres y los nombres de los proyectos en que participan.

#### Datos de los artistas profesionales entrevistados:

Nombre	Género	Edad	Formación	Constancia	Fecha de entrevista
Todo por la praxis 1	M	35-40 años	Arquitecto	13 años	20 de mayo de 2013
Todo por la praxis 2	M	25-35 años	Arquitecto	2 años	20 de mayo de 2013
Lucía Loren	F	35-45 años	Artista	Más de 10 años	28 de mayo de 2013

Mali Wu	F	55-60 años	Artista	Más de 10 años	20 de diciembre de 2013
El banco de intercambio de semillas	M	Desconocido	Coordinador de cooperativa en los ámbitos de formación y de consultoría medioambiental	2 años	4 de junio de 2012

Tabla 2. Los artistas que participaron en el muestreo de esta investigación.

A continuación, procedemos a reflexionar sobre la razón por la cual mantenemos nuestro foco sobre las acciones autoconstructivas y excluimos de nuestra población de estudio a los proyectos de la construcción *high-tech*<sup>34</sup>.

Según Holmgren (2005), los principios de diseño de la permacultura se originan desde los siguientes ámbitos:

1. el sistema de diseño para usar la tierra de forma ecológica.
2. las prácticas de los diseñadores, organizadores y personas integradas en los movimientos internacionales y locales de carácter *Grassroots*.
3. la inclusión de los principios éticos en el diseño que permite el empoderamiento humano ante la crisis medioambiental y social.
4. los procesos de reivindicación que versan sobre qué podemos hacer por la naturaleza.

Respecto a esta misma cuestión, Carlos Taibo utiliza el término decrecimiento en su libro *El decrecimiento explicado con sencillez* (2011). En él se hace referencia a la posibilidad de cambiar el rumbo que el capitalismo impone mediante el establecimiento de modos de vida que disminuyan el consumo y la producción. Concretamente, formula como prácticas destinadas a este fin la creación de empleos verdes o el disfrute de un mayor tiempo disponible. Taibo entiende que esta idea es factible gracias a la introducción de nuevas tecnologías en los diversos ámbitos laborales. El concepto de decrecimiento se inspira en los movimientos ecologistas, en las ideas libertarias, en los modos de hacer que defienden

<sup>34</sup>

En el libro de Dominique Gauzin-Muller, *Arquitectura ecológica: 29 ejemplos europeos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, el autor explica dos tipos de arquitectura ecológica: la considerada como *low-tech* y la *high-tech*. En los años sesenta surgieron muchos diseños arquitectónicos *low-tech* como, por ejemplo, las viviendas sociales de Joachim Eble, en Alemania, la operación de viviendas Tinn garden de los daneses del taller Vandkunsten, la realización de Lucien Kroll (Bélgica) o los colegios y albergues juveniles autoconstruidos de Peter Hübner. Contrarios a esta tendencia en la que los arquitectos trabajan con materiales naturales, los arquitectos que promueven la arquitectura ecológica *high-tech* se centran en mejorar el sistema de energías renovables en la construcción. Entre los arquitectos de esta rama se incluyen nombres como los de Norman Foster, Renzo Piano, Richard Rogers, Thomas Herzog, Françoise Hélène Jourda y Gilles Perraudin.

algunas ideas cristianas de base y en la economía del cuidado que se desarrolla entre las mujeres en el entorno rural.

Muchas de las prácticas que se plantean para realizar el cambio social versan sobre la ampliación y la difusión de las prácticas tradicionales. La idea de la autosuficiencia alimentaria ante el decrecimiento rural forma parte de la tradición rural y es un aspecto del cuidado que puede observarse también en la filosofía de la permacultura.

En el nivel comunitario, se observa que la filosofía de la permacultura y del decrecimiento se materializa en los proyectos llamados Ciudades en Transición (*Transition Town*) o en las ecoaldeas. Así, en lo referente al ámbito socioeconómico, estos proyectos se desarrollan mediante el respeto a la diversidad de las personas involucradas. Por ejemplo, Auroville (India) es una ecoaldea fundada bajo el influjo del pensamiento de Mirra Alfassa (más conocida como La Madre de Auroville) que sustenta su objetivos en el desarrollo espiritual y el respeto que muestran los habitantes del lugar hacia lo otro. El proyecto ha llegado a alcanzar un cierto nivel de sostenibilidad social y hacer que el factor de la multiculturalidad se despliegue de forma natural. De esta manera, esta ecoaldea ha podido realizar el ideal de la creación de un lugar que no pertenezca a ninguna nación. La renuncia a la religión y el uso de una moneda propia son principios en el planteamiento de esta ecoaldea para que el proyecto actúe fuera del sistema financiero nacional y descarta la interferencia de las políticas exteriores en el funcionamiento del proyecto. En cambio, otra ecoaldea, Damanhur (Italia), en vez de funcionar en paralelo cuestionando el sistema organizativo capitalista, trata de cuestionar estructuras sociales presentes a través de las prácticas del cuidado y de las relaciones interpersonales. Este proyecto pretende llegar a un nivel óptimo de sostenibilidad social poniendo en práctica conceptos como la armonía y el vínculo familiar. Más específicamente, trabajan todos juntos en el aspecto del cuidado a través del arte y de la creatividad plástica y, así, restauran templos y pinturas murales y realizan rituales por medio de la creación de músicas y danzas propias.

Asimismo, el concepto de ecohábitat parece acoger los mecanismos de la conservación de la naturaleza, tal y como lo explican Bookchin y Kropotkin, quienes señalan que en las organizaciones asamblearias se realiza tanto la idea del cuidado como el ideal de la autogestión y del autogobierno. En el libro *The Ecology of Freedom* (1991), Bookchin explora el significado original del trabajo y de la técnica, y pone de manifiesto el valor del cuidado desarrollado en ambas tareas. Su objetivo era recuperar sus significados originales

para así crear la sociedad que se corresponde con la “segunda naturaleza”<sup>35</sup>. En el libro *Post-Scarcity Anarchism* (1986), este mismo autor postula que la creación de espacios de participación es una forma natural que viene de la evolución de la naturaleza, algo que considera como uno de los ejemplos de dicha segunda naturaleza que aún persiste en la sociedad actual. Cita, así, como ejemplos, los modos de organización de la Confederación Nacional de Trabajo (CNT) de Barcelona, la *ecclesia* (del griego antiguo «ἐκκλησία», principal asamblea de la democracia ateniense en la Antigua Grecia) y la sección parisina (integración de dieciséis asambleas de vecinos después de ejercer sus funciones electorales contra la monarquía en la última década del siglo XVIII), pues considera la participación ciudadana como una manera más justa de alcanzar la soberanía ciudadana que se expresa en la Constitución.

A partir de las experiencias estéticas que se generan en el entorno de ecohábitat pretendemos establecer una serie de mediciones y no de ideas dogmáticas. En este sentido, y teniendo en cuenta las referencias previas, podemos postular que la cultura mayoritaria del ecohábitat a la que nos acercamos parece esbozar un mundo que actúa desde el ecologismo y que muestra reticencias hacia los modos de funcionamiento del capitalismo.

Según explica Zygmunt Bauman (2003), la realidad a la que nos acercamos como fruto de un conjunto de pensamientos es moldeable, dado que se trata de reinterpretaciones de cuestiones puestas en común, pues en la formación de los conceptos se ponen en marcha acciones participativas por parte del sujeto investigador y de los informantes. En el caso de nuestra investigación, los proyectos que tomamos como referencia son intervenciones de grupos sociales determinados. Son proyectos no convencionales que no comparten los objetivos y los mecanismos de los proyectos institucionales. No consideramos, pues, que sea ésta una investigación macrosocial que represente a toda la población. La realización del propio proceso de investigación sobre la sensibilidad de lo bello y de lo artístico en los ecobarrios no nos proporcionaría los mismos resultados que los que se han obtenido en la presente investigación en ecoaldeas.

A escala personal, las técnicas de la permacultura y las de la bioconstrucción influyen en los modos de percepción en lo que se refiere a la creación y a la interpretación de lo que significa la ecología y el ecohábitat. Su desarrollo a nivel comunitario o social guía a los

---

<sup>35</sup> Según Bookchin, la *segunda naturaleza* es una cultura únicamente humana que guarda una relación dialéctica con la primera naturaleza, y no como una parte de ella. La segunda naturaleza describe un proceso natural de la evolución de las comunidades humanas: la técnica, el lenguaje simbólico, alimentaciones, etc. Gracias a ella, las especies individuales y el ecosistema alcanza una relación armónica.

usuarios a la hora de crear los espacios de ecohábitat y, al mismo tiempo, para poner en común las críticas respetando el crecimiento personal de cada uno.

En el siguiente diagrama, presentamos las actividades mediante las que la transformación personal en el entorno del ecohábitat se alcanza gracias a la transformación social. A través de estos ejemplos se revela la definición del concepto de ecohábitat, objetivo clave de esta investigación.

### Las actividades de ecohábitat que realizan los informantes

Las prácticas	Los códigos de los informantes
La bioconstrucción y la autoconstrucción	E1, E2, E3, E7, E8, E12, E13, EC3, B1, B2, B3, B4, B5
La agricultura ecológica	E1, E6, E7, E8, E9, E10, PR1, HU1, HU2, HU3, HU4, A1, A2, P1
El mantenimiento del monte	E1, E3, E4, E10, P1, P2
La autonomía alimenticia	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, GC1, GC2, GC3, GC4, A1, A2, P1
El apoyo mutuo	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, PR1, HU1, HU2, HU3, HU4, EC1, EC2, EC3, CSA1, CSA2, CSA3, CSA4, GC1, GC2, GC3, GC4, A1, A2, B3, B4
La creación de redes y el trabajo en red	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, PR1, HU1, HU2, HU3, HU4, EC1, EC2, EC3, CSA1, CSA2, CSA3, CSA4, GC1, GC2, GC3, GC4, A1, A2, P1
Compartir los recursos comunes	E1, E2, E3, E4, E5, E6, E7, E8, E9, E10, E11, E12, E13, HU1, HU2, HU3, HU4, EC1, EC2, EC3, CSA1, CSA2, CSA3, CSA4
La autogestión en la enseñanza	E1, E2, E3, E5, E6, E7, E8, E9, E11, E12, E13, PR1

Tabla 3. Despliegue de las actividades orientadas al concepto de ecohábitat que llevan a cabo los informantes.

Iniciamos el trabajo de campo en mayo de 2011 y terminamos la recolección de datos empíricos en enero de 2014. En un inicio, los materiales que reunimos no hablaban tanto de

las reflexiones personales, sino más bien de las técnicas y de las experiencias de la autoconstrucción, tanto en el ámbito relacional, como en aquel de la autogestión o, en su sentido más literal, en el de las técnicas de la bioconstrucción. Mientras fuimos realizando las entrevistas fue cuando empezamos a delimitar el núcleo de la cuestión. Las experiencias que nos iban relatando los informantes nos proporcionaron algunas ideas sobre las que se podía profundizar a partir de referencias teóricas, permitían vinculaciones con los conceptos destacados en la bibliografía y, además, nos llevaban a introducir nuevas ideas en el cuestionario para las posteriores entrevistas.

En la mayoría de los casos, para realizar las entrevistas, conseguimos vincularnos personalmente con la vivencia y con la ejecución de los proyectos para ponernos en la piel de los informantes. La selección tanto de éstos como de los proyectos se efectuaría según la técnica de la “bola de nieve”, que hace referencia a la acumulación de los datos como resultado de recoger las propuestas de cada uno de los sujetos localizados. Al incorporarnos en la vivencia cotidiana de estos proyectos, el acercamiento a los proyectos afines se fue dando de forma natural a partir de las amistades que íbamos creando. Aunque el muestreo que se establece de esta forma no resulta objetivo, a nivel exploratorio, en cambio, debe entenderse como muy enriquecedor, dado que permite la introducción de nuevos lenguajes y criterios de actuación en un tema ampliamente desarrollado en las teorías del arte.

Al haber entrevistado a una gran cantidad de personas, hemos podido comprender que, en un tema como el que tratamos, el de la experiencia estética, las respuestas de los sujetos varían mucho en función de la cantidad de tiempo implicado en determinados ámbitos así como en función de la propia madurez de los individuos. Ante la pregunta abierta de “¿dónde reside la creatividad?”, los factores que influyen en la sensibilidad de los sujetos investigados tienen que ver con las características de los proyectos y con la implicación personal. Hay que tener en cuenta (nosotros lo hemos hecho), que tanto los propios modos de hacer como la base lingüística, producen inevitablemente discrepancias en la interpretación de cada individuo ya que la naturaleza de los proyectos es diversa. Mientras unos buscan alcanzar la autonomía, como ocurre en el caso de las ecoaldeas, otros invierten más esfuerzo en los aspectos de la sostenibilidad social y educativa, como sucede en los centros sociales autogestionados o en los huertos urbanos.

A continuación se exponen las preguntas que se realizaron con los ecohabitantes en la entrevista semiestructurada:

- Definir la apreciación de lo bello a partir de la realización de los proyectos de ecohábitat.



- Describir sus experiencias estéticas.
- Respecto a la ampliación de los modos de hacer lo artístico realizamos cuestiones más precisas: “¿hay algunas actividades que te absorben haciéndolas?, ¿cómo son?, ¿hay algunas representaciones de carácter lúdico o teatral en este proyecto?, ¿cuál es su función?”
- Describir su papel como actores activos en el proceso constructivo del proyecto: “¿cuál es tu trabajo en el proyecto?”
- Interpretar en qué situación están él o ella con respecto al proyecto: “¿cómo tú, como actor activo de este proyecto, interpretas la situación desde donde estás?”
- Describir situaciones que les conmueven y las sensaciones que les produce a los habitantes para acercarnos al significado de lo estético y lo artístico en el ámbito de experiencias cotidianas: “¿en qué situación sientes que eres un actor activo en este proceso constructivo?, ¿cuál es el grado de satisfacción cuando estás ejerciendo una tarea?”
- Describir los modos de hacer que crean situaciones que les conmueven, a los que consideraremos como los modos de hacer lo artístico en aquel proyecto: ¿hay algunas actividades que creen situaciones que te conmueven?, ¿hay alguna actividad específica actualmente en la que se una la labor de muchas personas?, ¿hay ejemplos parecidos a los rituales?, ¿se hace presente la naturaleza en estas actividades?
- Respecto al cambio de significado de las técnicas y de los trabajos, hacer cuestiones abiertas para que nos expliquen qué cambio sienten ellos que tiene lugar en los proyectos de ecohábitat respecto a la forma de producción.
- Reunir imágenes sobre la forma de sus intervenciones en los proyectos de ecohábitat y la extensión de su impacto.
- Describir la utilidad social del proyecto y averiguar dónde, según ellos, se presenta el arte en la construcción del entorno de ecohábitat.
- Describir los modos de relación con sus compañeros, con el entorno de ecohábitat y con el proceso constructivo del proyecto: ¿existen situaciones en que las acciones dialógicas están presentes?, ¿habéis establecido plataformas o modos de comunicación para facilitar el diálogo entre vosotros?
- Describir el impacto que el proyecto les ha causado en su vida tras haberse involucrado en él.

A la hora de elaborar el muestreo teórico, las informaciones que procesamos provienen principalmente de las entrevistas que hemos llevado a cabo y, parcialmente, de nuestra observación como participantes. Mientras realizamos el trabajo de campo, visitamos

diferentes proyectos, convivimos con ellos y trabajamos con sus habitantes hasta que, voluntariamente, decidieron compartir con nosotros sus experiencias y su crecimiento personal a partir de lo que hacían y sus valores y preocupaciones en cuanto a la convivencia grupal, la ecología y el trabajo que realizan. Ante esta relación de confianza, resulta aún más importante cumplir con una *ética de investigación*. Esto implica, por un lado, el debido cuidado con el que hay que recopilar y documentar los datos, para lo que hay que tomar las medidas necesarias con el objetivo de alcanzar precisión en los resultados y, por otro lado, el respeto a la privacidad de los sujetos investigados.

Los códigos éticos y las prácticas profesionales son herramientas establecidas para adaptarse a las necesidades de cada informante y de los investigadores. Hay que tener en cuenta que hay informantes que prefieren mantener el anonimato. Por ejemplo, para resguardar la identidad de algunos actores de las ecoaldeas, hemos evitado registrar sus nombres completos desde el primer momento. Además, considerando que se mueven en círculos sociales pequeños, cuando nos encontramos con comentarios que podrían poner en peligro las relaciones íntimas con sus compañeros, excluimos esas informaciones a la hora de la transcripción. Al mismo tiempo existen también otros informantes a quienes no les importa que aparezcan sus nombres ni la referencia y las explicaciones de las actividades que realizan en el análisis del muestreo teórico. Estos son los casos de los bioconstructores, los artistas y los arquitectos que trabajan en torno al concepto y la práctica de ecohábitar, pues entienden esta investigación como un medio de difusión. Para dar cobertura a ambos casos, hemos elaborado dos tipos distintos de consentimiento informado, que se adjuntan en el Anexo I y en el Anexo II, donde se recogen los objetivos y las características de esta investigación, las normas éticas y la confidencialidad de los datos.

Antes de realizar las entrevistas, procedimos a conseguir el consentimiento de los participantes para poder usar después sus opiniones y argumentos. Nos aseguramos, así, de que cada informante entendía que su participación era voluntaria, que la conversación iba a ser grabada para su transcripción posterior y que podía retirarse de la entrevista o, incluso, abandonar por completo su participación en la investigación en cualquier momento. La diferencia entre los dos tipos de consentimiento está en que, en el primero, afirmamos tanto el anonimato de los entrevistados ante la publicación del muestreo como que sus aportaciones sólo serán contempladas para esta investigación. Por el contrario, en el segundo, elaborado para aquellos sujetos interesados en difundir sus proyectos, se expone la posibilidad de usar libremente sus ideas y argumentos en las publicaciones afines sin llevar a cabo el

ocultamiento de sus identidades. Antes de iniciar las entrevistas, nos hemos asegurado de que todos los entrevistados estaban de acuerdo con uno de los dos acuerdos de consentimiento propuestos.

Asimismo, hemos encontrado sujetos de la investigación que se hallaban de acuerdo con que las entrevistas fueran publicadas en formato audiovisual bajo la licencia libre de *Creative Commons*. En estos casos, los lectores pueden encontrar estos materiales en la siguiente página de youtube:

<https://www.youtube.com/user/MrsBeaversteeth/videos>. Después de editar el material, les comunicamos el enlace a los informantes y les consultamos sus opiniones acerca de los fragmentos extraídos.

## 2.3 EL ANÁLISIS DE DATOS

Después de cada entrevista, el investigador transcribe el archivo de audio al lenguaje escrito. Se registra literalmente cada expresión de los informantes y el uso común de las palabras. Para recordar todo lo sucedido en el lugar de estudio, se procede lo más rápidamente posible al análisis de los datos obtenidos sobre los mismos.

En el muestreo teórico que presentaremos en el capítulo 3, “Resultado del muestreo teórico”, junto a cada cita textual, se presenta un código (combinación de números y letras) que indican la localización de cada frase en el archivo de las transcripciones. El código mostrado se divide en tres partes. La primera parte informa sobre la ubicación del archivo de la transcripción de cada informante, mientras que la segunda y la tercera parte del código indican la página y la numeración del párrafo donde se ubica cada cita textual. Por ejemplo, con la codificación A1-2-12, se indica que esa cita se encuentra en el archivo del informante A1, en la segunda página y en el duodécimo párrafo de la transcripción completa.

Según señala la metodología de la Teoría fundamentada, para establecer el muestreo teórico de los datos extraídos, los investigadores emplean métodos comparativos continuos que incluyen la codificación abierta, la codificación axial y la codificación selectiva. Este proceso consiste en seguir añadiendo los datos materiales que ofrecen los entrevistados y en conceptualizar los contenidos codificándolos hasta que al final se producen cruces de conceptos y de temas destacados para elaborar el discurso. En este proceso, los datos que recopilamos son los que amplían nuestro entendimiento sobre el proceso dialógico de la construcción colectiva y de los proyectos de ecohábitat. De este modo, la estructura del muestreo teórico nos permite trazar líneas y pautas para generar una relación dialógica entre la cuestión de lo bello y las categorías axiales que estructuramos. La obtención de datos (en la recogida y procesamiento) termina cuando emerge una teoría completa a partir de las codificaciones.

Dado que la cualidad interpretativa del autor es la base de su razonamiento durante el muestreo teórico, a la hora de interpretar y atribuir conceptos a los datos empíricos que se recogen y de presentar una lógica deductiva, el investigador debe presentarse y documentar el porqué de haber asumido una codificación y no otra.

La codificación abierta consiste en establecer reglas de interpretación tras el análisis exhaustivo de los textos y la valoración global de la situación. El primer paso a realizar, una vez obtenidos los datos empíricos, es ordenar y conceptualizar codificadamente las entrevistas que hemos hecho con los diferentes grupos humanos (en nuestro caso, con los

implicados en los huertos urbanos, con los participantes de bioconstrucciones, con los artistas, con las personas involucradas en los centros sociales autogestionados, en las ecoaldeas y en los grupos de consumo).

A continuación usamos la transcripción registrada en el código A1-4-26 (el archivo del informante A1, cuarta página, párrafo 26) y en el A1-5-27 (el archivo del informante A1, quinta página y párrafo 27) como ejemplos para exponer cómo se extrae la codificación abierta.

Párrafo	Preguntas y Respuestas	Contenido de las citas	Concepto	Palabra clave
25	P	¿Hay actividades cuya ejecución le absorbe? ¿Cómo son? Trate de describirlo.		
	R	A mí me gusta todo. ¡Me gusta un montón trabajar con los peques! Hay cosas cotidianas que hago porque son cosas que me llenan mucho. Puedo tener una conversación interesante con alguien, o dar un paseo sola por el monte, y allí también descubro algunos detalles: cómo cambia el bosque en días nublados o lluviosos, en un día soleado, de viento, o de nieve, y también cómo cambio yo en función del ambiente, de la naturaleza.	El disfrute diario proviene de aceptar la totalidad de sus interacciones con el entorno. La aceptación de todo lo que ocurre delante de ella favorece su crecimiento personal y le produce satisfacción.	La satisfacción.  La aceptación completa de sus interacciones con la naturaleza.

27	R	<p>Pero lo que más me satisface es estar en contacto con la tierra. Si estoy estresada, lo que necesito es tocar la Tierra: tocar una flor, dar un paseo por la montaña, mirar el bosque, mirar la puesta del sol. O sea, la Naturaleza. También me gusta mucho ver aquí a los niños y niñas, cómo crecen junto al entorno, cómo están en contacto, desde que han nacido, con la montaña, los animales, la huerta y el monte.</p>	<p>La contemplación de la naturaleza y la observación del orden natural de todos los organismos le transmiten sensaciones de paz y de armonía.</p>	<p>El placer armónico al contemplar el modo de vida que llevan a cabo.</p>
----	---	---	--	--

Tabla 4. Método de conceptualización durante la fase de la codificación abierta.

Es importante notar que según Anselm Strauss y Juliet Corbin (1998), las etiquetas de la conceptualización tienen que seguir la línea de comprensión del contexto donde el evento ha tenido lugar y exponerse junto con el informe interpretado. Además de las etiquetas, conviene presentar notas en las que se documenten los factores que influyen en el análisis realizado por los investigadores. Nos referimos a los recorridos del pensamiento teórico que influyen en los conceptos que el autor utiliza en la codificación, las dudas que tiene sobre lo interpretado y las posibilidades de abrir una nueva percepción.

De esta forma, podemos seguir la lógica del contexto y realizar de una forma suficientemente neutral la interpretación acorde a cada situación empírica. La codificación que se genera y presenta una potencialidad para establecer puntos claves en las hipótesis, se formula posteriormente en codificaciones axiales. La codificación axial (a partir de la codificación abierta) muestra un conjunto de escenarios empíricos que se presenta acompañando a teorías formalmente objetivas para la verificación de la hipótesis.

Esta segunda fase del Muestro Teórico, la codificación axial, consiste en agrupar fuentes materiales que traten el mismo concepto. La implementación de este procedimiento muestra formas de fomentar categorías, ampliar con subcategorías y hacer surgir otras nuevas. Cabe destacar que, en este proceso se ha considerado importante argumentar razones y condiciones de por qué se ha decidido extraer nuevos conceptos, o por qué se ha decidido combinar o eliminar categorías presentes (Strauss, 1988).



En el siguiente diagrama se muestran las dos categorías del valor estético que hemos extraído al observar las cualidades estéticas que implican: lo bello de cuidar la tierra y lo bello de cuidar a la gente.

Las categorías	Lo bello de cuidar la tierra	Lo bello de cuidar a la gente
La cualidad estética implicada	1. Disfrutando de la vitalidad de la naturaleza. Manejando materia orgánica como la tierra y fuentes de energía como el agua y el fuego, uno se siente creativo.	1. Lo bello de la construcción colectiva.
	2. Siguiendo el ritmo evolutivo de la naturaleza en el trabajo diario.	1.1. Generando modos de relacionarse.
	2.1. Experimentando la diversidad de los modos creativos.	1.2. Creando espacios autogestionados y cogestionados.
	2.2. Minimizando la intervención para lograr el máximo rendimiento de la naturaleza mientras se respetan sus recursos y su ritmo.	1.3. Inventando espacios de coexistencia para convivir y regenerar la creatividad de los actores.
	2.3. Cuidando de las semillas y su relación con la soberanía alimentaria.	1.4. Creando espacios emocionales.
	2.4. Observando los cambios morfológicos de los organismos en su ciclo natural.	1.5. Disfrutando de las sorpresas y de los intercambios de ideas.
	2.5. Apreciando las interacciones con los animales.	2. Escuchando y cediendo el poder.
	3. Realizando interacciones directas (extracción directa de recursos y mantenimiento de sus fuentes) se logra la sensación de haber vuelto al estado primitivo y que los ciclos vitales forman parte del ecosistema.	3. Generando diversidad.
		4. Desarrollando una política personal y experimentándola.

Tabla 5. Ejemplo que muestra cómo se agrupan varios códigos abiertos en relación a la categoría de “valor estético” para formar la codificación axial.

Hacemos lo mismo a partir de otras dos categorías: “escuchas activas” y “vivir en concordancia con lo que se desea”. Hemos denominado estos temas como codificación axial. Estos modos perceptivos articulan las codificaciones abiertas que describen lo bello en el

contexto de ecohábitat.

Los factores implicados en la experiencia estética	Las categorías	La cualidad estética que se produce
El retorno a la sensibilidad de cada interpretante	1. Escuchas activas	<p>1. El descubrimiento de la belleza natural (la diversidad y la armonía) siguiendo la lógica de la naturaleza.</p> <p>2. Hacer las cosas desde la lógica de la belleza para cuidarse y cuidar la naturaleza.</p> <p>3. Vivir en concordancia con lo que se desea: vivir en comunidad y vivir en la naturaleza.</p> <p>4. Lograr la autonomía: alimentaria, económica y de empleo del tiempo.</p>
El espacio de la intersubjetividad	2. Vivir en concordancia con lo que se desea	<p>1. Lo bello de la construcción colectiva.</p> <p>2. Las características de la creatividad colectiva y participativa.</p> <p>2.1. Lo bello de escuchar y ceder el poder.</p> <p>2.2. Lo bello de generar diversidad.</p>

La creatividad		1. Trabajar con la vitalidad de la naturaleza. 2. Inventar y reinventar otras formas de relacionarse (cooperar, compartir, trabajar desinteresadamente). 2.1. Crear espacios y estructuras organizativas para la autogestión: 1) asambleas 2) trabajo en red 2.2. Inventar formas para producir: la economía común y la economía del tiempo. 2.3. Crear espacios de comunicación y de puesta en común de los deseos. 2.4. Crear relaciones sinérgicas en el proceso constructivo.
----------------	--	--

Tabla 6. Ejemplo de varios códigos abiertos en relación al modo perceptivo que se agrupan para formar la codificación axial.

Es interesante señalar que, tanto las tareas asignadas para la codificación abierta como las de la codificación axial, no se limitan a la introducción de los códigos conceptuales ni a la asociación de conceptos en grupos, sino que se trata del establecimiento del contexto de cada categoría. En la realización de ambas fases, Strauss & Corbin (1998) recomiendan tener en cuenta las siguientes tareas a través de las que se explica cómo un investigador debe concretar la dimensión de cada categoría y, así, poder cerrar el ámbito concreto donde la codificación selectiva desarrolla su función:

1. Ver si la categoría que se genera está relacionada con el tema del ecohábitat y en qué aspectos de lo artístico se desarrolla.
2. Especificar las características particulares que concretan el significado de las categorías y las dimensiones que abarca cada una de ellas.
3. Tener en cuenta los indicios o las actividades específicas hacia las que apuntan las categorías.
4. Dejar un registro sobre cómo los antecedentes influyen en la recolección de datos materiales.

De todas las tareas que se llevan a cabo para exponer las características y su dimensión, las siguientes se reservan exclusivamente para la fase de la codificación axial:

1. Observar los datos materiales y buscar conceptos claves que denoten la vinculación de dos o varias categorías (Strauss & Corbin, 1998).
2. Realizar estructuras teóricas en diagramas para ordenar nuestra comprensión acerca de los conceptos extraídos, los contextos donde se sitúan y las relaciones que se forman (Strauss & Corbin, 1998).

Según Strauss & Corbin (1998), la codificación selectiva ocupa la tercera fase del proceso del proceso investigativo. En ella tiene lugar la conclusión y la depuración del análisis integrando los datos que tengan relación en una sola categoría, validando estas relaciones y completando el desarrollo de la hipótesis.

Al tomar en consideración las características presentes de las categorías centrales “escuchas activas” y “vivir en concordancia con lo que se desea”, así como las dimensiones que trabajan las codificaciones abiertas, hemos comprendido la pertinencia de usar “el modo de conocer dialógico” como nuestra codificación selectiva, pues trata sobre la inclusión del *otro* en la comprensión. Con “el proceso dialógico” como tema central hemos delineado la lógica subyacente a lo observado en el trabajo de campo y así hemos concretado la pregunta para la investigación: “¿cómo puede el proceso dialógico predefinir las experiencias estéticas en los proyectos de ecohábitat?”. Para construir una teoría centrándonos en esta cuestión, establecemos enlaces entre lo teórico y lo empírico mientras que al mismo tiempo comprobamos la veracidad de ambos ámbitos.

Sólo una vez hayamos extraído y comparado las consideraciones que ubicamos en el mismo nivel, a partir de las referencias teóricas y las de los ejemplos empíricos, podremos construir una teoría. Ésta se desarrolla siguiendo los principios metodológicos de la codificación selectiva, la cual busca visibilizar una línea epistemológica que sobresalga de forma natural, es decir, sin que los investigadores intervengan condicionando las conclusiones con sus posibles ideas predeterminadas.

Presentaremos el diagrama de la codificación selectiva y su relación con las categorías en el capítulo 4, “el proceso dialógico como modo interpretativo y creativo en la construcción del ecohábitat” donde introduciremos las referencias teóricas que utilizamos para establecer el concepto de diálogo que se emplea en esta investigación.

A la luz de nuestros descubrimientos, se nos revela por qué fracasó la corriente de la comunidad alternativa en los años 60 y 70. Queremos matizar que no por el hecho de vivir en una comunidad se desarrolla una cultura de convivencia. De hecho, actualmente, tanto en nuestra vida en la ciudad convencional, como en los proyectos que se desarrollan para la

convivencia, vivimos todos en diferentes estilos de comunidad. Para tener una cultura del ecohabitat, hace falta poner en valor el cuidado mutuo.

En las comunidades visitadas donde está presente la cuestión del cuidado, cuando los participantes deciden abandonar el proyecto, lo hacen habitualmente como consecuencia de una crisis emocional. A pesar de ésto y de que la sostenibilidad de este tipo de proyectos todavía no es un hecho, seguimos pensando que para abordar la presente investigación, es suficiente analizar las descripciones que los participantes nos han facilitado sobre su vivencia que nos permiten acceder a sus sentimientos sobre lo bello del cuidado de la naturaleza y de las personas, y a una amplitud de modos de hacer que se ha ido creando para afinar la capacidad de cuidar y de apreciar la belleza a lo largo del proceso constructivo.

Con la intención de sustentar el material teórico sobre lo bello del cuidado mutuo extraído de las opiniones de los propios participantes, hemos acudido a recoger la voz de distintos artistas ambientales. En el muestreo teórico, hemos cogido las citas textuales de las entrevistas documentadas por John Grande (2004) en el libro *Art Nature Dialogue*. Las hemos asumido también como referencias para que sus argumentos vayan acompañando, reflexionando y complementando las percepciones estéticas de los campesinos, pastores y autobioconstructores ante su vivencia con la naturaleza. La incorporación de los modos de hacer de los artistas nos permite profundizar en la materialización de las sensibilidades artísticas y en la transformación del lenguaje local en artístico.

### **3. RESULTADO DEL MUESTREO TEÓRICO**

En este tercer capítulo procederemos a revelar la organización de los datos extraídos de las entrevistas y los expondremos en el muestreo teórico.

Cuando en nuestra investigación hacemos referencia al “valor estético”, nos referimos al resultado de un juicio estético basado en el gusto que se traduce en la cantidad de placer sentida por cada cual. En el trabajo de campo, en concreto en un contexto de ecohábitat, tratamos de descubrir cómo nosotros, como receptores de la belleza, ajustamos nuestra sensibilidad al tipo de interacción en vistas de sentir placer. Lo que se aprecia en este contexto es la introducción de nuevos factores que permiten una mayor diversidad de modos de hacer. Al averiguar el tipo de sensibilidades implicadas para realizar las prácticas cotidianas de ecohábitat, podemos trazar el espectro del valor estético en este contexto.

Como se ha explicado en el apartado de metodología de esta investigación, las categorías se organizan en función de las dimensiones que abarcan los grupos de codificaciones abiertas. En el epígrafe 3.1. “Lo bello de cuidar la tierra y cuidar a la gente”, se mostrarán las categorías que describen las cualidades perceptivas de este contexto, divididas en “lo bello de cuidar la tierra” y “lo bello de cuidar a la gente”. Se hará hincapié en las reflexiones de los actores y se evidenciará la forma en que estos relacionan sus percepciones con la cualidad de lo bello. Junto a la exposición de sus ideales y de sus cualidades personales, se explicitarán las características de la sensibilidad de cada actor, ya que, en función de las disposiciones individuales, surge una variedad de modos de hacer y de relacionarse para alcanzar relaciones sostenibles con el entorno natural y con el grupo.

Además, en el epígrafe 3.2. “El retorno hacia la sensibilidad de cada interpretante”, en el 3.3. “El espacio de la intersubjetividad” y en el 3.4. “La creatividad”, se expondrán otras categorías sobre las sensibilidades de los informantes y los aspectos que construyen sus



percepciones acerca de las prácticas cotidianas y sus relaciones con otras personas. Éstas se centran en el proceso de contemplación y descubrimiento de los factores que se ponen en juego en la formación de lo bello. Al tomar el contexto del ecohábitat como un nuevo ámbito de actuación, podemos acceder a los modos de relacionarse (de un sujeto con el entorno) que rara vez son experimentadas artísticamente. En el epígrafe 3.5. “La apertura hacia otros modos de hacer y de relacionarse”, trataremos de presentar los distintos lenguajes como frutos de la creatividad de los habitantes, lenguajes que estos utilizan para construir el ecohábitat y ampliar el valor estético de este contexto.

### **3.1. LO BELLO DE CUIDAR LA TIERRA Y CUIDAR A LA GENTE**

¿Podemos encontrar alguna similitud entre crear arte y practicar ecología? Según observan los ecoagricultores y los bioconstructores, el arte no es otra cosa que la reproducción misma de la naturaleza. Para ellos, producir siguiendo la lógica de la naturaleza es lo mismo que reconstruir la naturaleza y, por tanto, lo mismo que hacer arte. Ambas actividades mantienen el equilibrio de la población y de los recursos naturales.

Para mí, el primer punto es que trabajar la tierra es una forma de entender y de vivir. No es una forma sólo de producir. Es una forma de concebir el mundo y de concebir la relación del hombre con la naturaleza. Cuando trabajas la tierra desde esta dimensión –que es la dimensión material, pero también la dimensión espiritual–, estás disfrutando de formar permanente del todo. Es una gran satisfacción. (A1-1-11)

La lógica es defender el mundo rural, un mundo rural vivo. Nosotros creemos que un mundo rural vivo no es viable si no hay gente trabajando en la tierra, con criterios de sustentabilidad y durabilidad, abrazando la tierra. Para mí es esta la expresión que define bien el sentido de lo que es otra agricultura al servicio de la naturaleza: estar aquí abrazando la tierra. (A1-2-16)

Los ecoaldeanos (a partir de ahora usaremos el término “ecoaldeano” para indicar a los habitantes que viven en las ecoaldeas) se preocupan por conservar el hábitat natural alrededor de la aldea buscando un estado de equilibrio entre éste y la población. Plantan árboles o desbrozan siguiendo esta línea de conveniencia.

Allí se cortan los pinos. Cuando se cortan, también se quitan las ramas, y con las ramas creamos un cerco para que no entre el ganado. Luego, con los caballos, se bajan los troncos hasta el aserradero. Allí ya para producir la madera. Los troncos más rectos y blandos se destinan a la construcción, y los troncos más finos y doblados para la leña de invierno. Abrimos campas [tierra que carece de arbolado] para que crezcan las hierbas y sirva para que coma el ganado. Otras campas las estamos uniendo y reforestando con frutales para crear una especie de bosque comestible. Aquí, en quince o veinte años habrá bastantes zonas de bosques comestibles con la idea de poder también autogestionar nuestra alimentación fructífera. (E1-5-30)

Al interactuar con el entorno natural, los bioconstructores se preocupan por el sistema natural y la reutilización del material orgánico.

Si necesitamos cañas y sabemos que las cañas crecen mejor en agua gris que en agua normal, entonces podemos pensar, al mismo tiempo, en una manera de reciclar agua utilizando filtros de grava y plantaciones de caña. De este modo, podemos generar un material sostenible (ya que cada dos años lo tenemos nuevamente) y, además, tenemos agua filtrada. La idea es englobar nuestras acciones con nuestra relación con la naturaleza, que todos nuestros desechos vuelvan a la tierra para luego aprovecharlos. (B1-1-4)

Asimismo, se observa que el contacto con los materiales orgánicos es una fuente de inspiración a la hora de alcanzar el placer individual.

Para los trabajadores del campo, lo bello de cultivar la tierra está relacionado con el manejo de los materiales orgánicos. Cuando trabajan con los elementos naturales, las propias características del material les influyen en la manera de mirar y actuar. Por ejemplo, en la bioconstrucción, las propiedades de la paja o la tierra promueven la participación colectiva en el trabajo de autoconstrucción. Tratar las semillas es otra actividad sobresaliente en esta línea. Como comenta uno de los entrevistados, el tiempo que se queda mirando los cambios morfológicos de las plantas cuando crecen le genera «una sensación pacífica que le abstrae del mundo real».

Además de los comentarios de los campesinos y ecoagricultores, los bioconstructores también han expresado sus apreciaciones sobre el uso de materiales orgánicos. Consideran que el hecho de emplear materiales orgánicos tradicionales en la construcción tiene un significado social, porque además de resolver un problema práctico (en este caso un ahorro en relación a los factores: tiempo, recursos y espacio), se está recuperando tanto un saber vernáculo como un paisaje acorde a la tradición. Desde sus modos de hacer, los bioconstructores están recordando a la población local sus propios antepasados o la historia del lugar.

Las construcciones locales están asociadas con la construcción de la economía. La construcción también tiene una base económica que maneja la población local. El uso de materiales locales como la tierra, la madera, la caña, el barro o la paja, están muy presentes en la arquitectura popular, y esto hace que la arquitectura sea también social, que se cumplan una serie de criterios estéticos y formales. Esto es prioritario dentro de la arquitectura tradicional y local. (B5-1-3)

En los proyectos bioconstructivos y autoconstructivos, los usuarios son los constructores y viceversa. Por ello, se preocupan más por la sostenibilidad de los recursos naturales de su alrededor. Miden el impacto de sus actuaciones.

Uno de los aspectos más importantes es que el entorno *son* los materiales locales. Entonces tiene que haber una armonía en la que el habitante utiliza racionalmente los materiales locales para hacer una bioarquitectura. El material viene a ser uno de los elementos fundamentales dentro de la preservación del entorno. Si yo talo un bosque para satisfacer mis necesidades no estoy haciendo bioarquitectura, pese a que esté utilizando materiales naturales. Tiene que haber una racionalidad, un compromiso de preservación del medio ambiente. Obviamente, el resultado final estará armoniosamente planteado y funcionando adecuadamente si se cumplen estos preceptos que se mencionan. (B5-7-31)

Al igual que el artista maneja un medio para su pieza, el ecocampesino (ya sea

agricultor o pastor o ambas cosas) y el bioconstructor manejan el ecosistema. Más que una creación plástica, en sus acciones e intervenciones, ellos se pliegan a la propia vitalidad y curso natural de los materiales orgánicos. En consecuencia, se sienten parte de un proceso de creación viva y permanente. Las acciones e interacciones cotidianas que (el ecoagricultor y el bioconstructor) realizan en la naturaleza, modelan sus sentidos, especialmente el de la vista y el tacto.

La relación entre practicar la ecología y el gusto emocional inherente a esta práctica, estriba en el hecho de involucrarse en el sistema de la naturaleza, un sistema que funciona de forma autónoma. Los ecocampesinos y bioconstructores, se reconocen como un organismo dentro de un organismo mayor.

La ecología es algo tan básico como seguir el ritmo de la vida, respetar a la naturaleza y tomar la naturaleza como algo sabio. Si funciona como funciona será porque es la buena manera. Y esto me parece muy artístico en el sentido de que el arte también consiste, muchas veces, en reproducir la naturaleza. Una gran parte del arte es aquello que puedes hacer con tus manos, reproducir algo que existe en la naturaleza. Entonces la ecología para mí es un poco esto, algo que a la naturaleza ya le funciona, pues tú intentas reproducir también siguiendo sus pautas y sus normas. Esto también es algo artístico. (E13-9-74)

Es más respetuoso. La ecología, o la relación con la naturaleza desde lo ecológico, es más respetuosa que una intervención donde se extrae la naturaleza. Construir desde esta intención de respetar, de respetar los ritmos, de hacerlo de manera respetuosa hacia los humanos... pienso que crea cosas mucho más bellas seguramente hacia nosotros. Así también estás transmitiendo belleza. (E12-11-67)

Entre los modos de hacer agroecológicos, la permacultura como la ingeniería ecológica y el diseño sostenible del entorno como hábitat modelado desde los ecosistemas naturales, permite que los campesinos piensen sobre la lógica de la naturaleza. La práctica de la permacultura acentúa la observación de las plantas y los animales en todas sus funciones en lugar de tratar cada uno de ellos como sistemas mono-productivos. Esto último ayuda a la integración del hombre en el ecosistema. Permite a los ecoagricultores poner en práctica

libremente sus ideas creativas al mismo tiempo que interiorizar la experiencia de trabajar con materiales orgánicos. En este sentido, la permacultura infunde el sentido de disfrutar de lo bello natural sin restringir la posibilidad de experimentar de forma creativa con su lógica.

La manera de trabajar [con técnicas de permacultura] está intelectualizada. No se trata simplemente de repetir lo que hacen los mayores en el huerto. Con la permacultura lo que intentamos es llevar a la práctica nuestro ideal. (A2-4-24)

En paralelo, hemos observado las actitudes de los artistas frente al concepto de “cuidar de la tierra”. Es interesante comparar sus percepciones sobre la belleza de la naturaleza con las prácticas artísticas que ellos mismos materializan de una forma planificada para inducir en otros un estado contemplativo. Cuando José Albelda y José Saborit (1997) reflexionan sobre las obras del *Land Art*, consideran que éstas representan un punto de inflexión para la actitud de los artistas. Sin embargo, las obras de arte que se apuntan al paradigma ecológico no presentan el *qué* de la naturaleza, sino la actitud respetuosa de los artistas hacia ésta. Los artistas construyen la obra a partir de lo que disponen, ajustándose a los límites tanto del paisaje como de los materiales naturales y locales. Persiguen, además, integrarse (tanto ellos como la obra) en la naturaleza. Esta materialización de la poética personal realizada en el paisaje, según explican Albelda y Saborit (1997), se une con el lenguaje del arte moderno habitual en aquel tiempo:

Long, con sus paseos por lejanos lugares de escasa o nula antropización y perfecta conservación natural –Himalaya, Nepal, regiones de África...–, o Fulton, con sus fotografías sin más intervención, tienden a confirmar una imagen de Naturaleza arquetípica, la ansiada por salvaje y hermosa, una Naturaleza que desde su escasez y belleza es perfecto tema o lugar del arte, para su vivencia ya tardía, epigonal. Los senderos de Fulton, los de Long, los escenarios de Udo, muestran la añoranza de un orden ahora excepcional y contribuyen a la construcción de una escenografía que tiende a renunciar a lo sublime, optando selectivamente por un tipo de belleza que descarta otros aspectos inherentes a lo natural, como el riesgo y la muerte, pero sobre todo la podredumbre, la fealdad. Se da, al igual que en la publicidad –como posteriormente veremos–, una reducción de la natural compleja y diversa a los

estereotipos que resultan más convenientes según el discurso que se quiere plantear. (p. 148)

Se observa con frecuencia que los artistas que trabajan en una línea en busca de una poética personal que entable un diálogo con el entorno, procuran usar materiales locales como la madera o la piedra, para que sus obras se integren, a lo largo del tiempo, en el ciclo natural del entorno.

Entre los artistas del arte ambiental, Hamish Fulton fue uno de los que optaron por hacer intervenciones mínimas. Trabajaba con el territorio a un nivel poético que trascendía lo tangible. En los proyectos en los que Fulton caminaba por los espacios naturales se hizo más evidente la postura del artista como un transeúnte ante la permanencia del paisaje. Fulton fotografiaba la naturaleza, siendo consciente al mismo tiempo de que la imagen capturada representaba algo fugaz, efímero, en comparación con la totalidad de la naturaleza, que es un organismo vivo, cinético y salvaje en sí mismo. En sus trabajos fotográficos sobre la naturaleza, Fulton expuso su intención de captar sólo imágenes bellas, porque no podía aceptar que las imágenes del entorno contaminado por el hombre formaran parte de la Naturaleza. Así, explicaba Fulton su visión hacia el paisaje: «Yo me he inspirado en la ética de “la tierra virgen” norteamericana que predica que no hay que dejar ninguna huella»<sup>36</sup> (Grande, 2004, p. 131). Además, comparaba la naturaleza con “la tierra salvaje”. Para él, la tierra salvaje tiene un poder curativo y es en sí una belleza.

Los pastores a los que hemos entrevistado en el trabajo de campo interactúan con el territorio de manera similar a como lo hacía Fulton. Contemplan y aprecian la belleza de la naturaleza caminando a través de ella. Sin embargo, por las propias características de su trabajo, contemplan de modo diferente sus relaciones con la naturaleza y proyectan diferentes sentimientos hacia el paisaje local desarrollando iniciativas propias para proteger al entorno.

A diferencia de Fulton, que usaba su cuerpo como instrumento para sentir y conocer la grandeza del terreno, un ecocampesino, conocedor de los ciclos que mantienen vivo cualquier ecosistema, siente su trabajo como una actividad que mantiene la diversidad y la armonía del entorno. De esta comparación deducimos que, tanto en el contexto del arte como en cualquier contexto cotidiano, es la vivencia de un sujeto actante y su día a día lo que afecta a su sentimiento y disposición hacia los objetos observados.

En las intervenciones en el paisaje se observa cómo los artistas, como especialistas en

<sup>36</sup>

El texto original: «*I have been inspired by the North American wilderness ethic of “leave no trace”*».



el manejo de las sensibilidades, intensifican el lenguaje natural de la naturaleza adaptándose a ella (sus tiempos, sus formas, sus dimensiones, sus materiales, etc) a través de las intervenciones plásticas. Veamos un ejemplo. Lucía Loren (una artista que trabaja con pastores) nos cuenta cómo, cuando interviene en la naturaleza, deja que esta intervención fluya y actúe para que otros elementos de la misma naturaleza se incorporen y la continúen. Cuando Loren emplea materiales orgánicos en una intervención, sabe que está favoreciendo la llegada y la intervención de otros animales. Sabe, además, que el tiempo provocará la desaparición de su intervención dando como resultado una continua transformación del paisaje. Con su obra, el artista establece una relación íntima y efímera con el entorno.



Img. 143: Lucía Loren. *Artesanía de un surco*. (2009). Puebla, Madrid.

El proyecto *Artesanía de un Surco* surgió de la idea de utilizar todo el mimbre, que es un material que estaba podando [Lucía Loren] con Cristina, quien estaba muy interesada también en recuperar todas estas mimbreras del lugar que hacía años que no se podaban. Entonces las podamos y se me ocurrió reutilizar todo ese material en una pieza que consistiría en un tejido en el paisaje. Un tejido que crecería porque lo regaría cada día para que creciese. Cuando empezaron a crecer las hojas, les dije a los pastores que tuviesen cuidado con el ganado para que no pastase cerca y se comiesen todos los brotes verdes recién nacidos. Pero al final, hizo un verano tan seco que fue imposible. Pasaron por allí y se lo comieron entero las ovejas. Esto es muy interesante porque vemos cómo funciona. ¡La estructura fue tan potente! El tejido sufrió porque se comieron la parte superior y... la pieza cambió. El tejido retuvo la tierra, se sujetó al suelo. La sombra del tejido permitió que nacieran plantas por debajo que se agarraban cada vez con más raíces al suelo. Pasados tres o cuatro años hasta hoy, hay un paso que cumple la función

ecológica de detener la erosión propia de esta cárcava. (Lucía Loren-6-25)

La motivación de Lucía Loren está vinculada al compromiso social y a su preocupación por el deterioro del medioambiente.

La motivación principal de mi trabajo es generar una conexión más íntima con propio lugar, a través de mi acercamiento a su historia, a la gente que lo habita diariamente, a los animales de su entorno, a las plantas... Acercarme a todos estos ámbitos de un ecosistema natural y cultural desde el paisaje y tratar de generar un diálogo. Un diálogo con algunos de estos elementos. Ésta es la motivación principal, tratar de comunicar y contar historias. (Lucía Loren-1-2)

En esta intervención, imitando las intervenciones naturales, la artista restaura los cauces del río. Crea cárcavas como formas simbólicas para despertar la curiosidad de los visitantes y, al mismo tiempo, hacer visible el curso natural del paisaje del lugar.

Como con la mayor parte de las intervenciones, lo que se pretende es *restaurar*, en un principio a nivel simbólico pero también todo lo que se pueda a nivel físico. Si es posible, también restaurar este espacio de erosión de una cárcava o de un surco. Este espacio se va acrecentando. En el plano simbólico lo que tratas es de remarcar o señalar de alguna manera que está esta herida, esta grieta. En otro plano, también se pretende que haya una restauración física. Fue por esto que tejí el mimbre. Sabía que había varias posibilidades, no sabía hasta qué punto porque no es algo científico o mecánico que pueda saberse con exactitud. Mi intención, en un principio era que el tejido no se lo comieran los animales para que hubiera podido crecer. Pero quizás, que se lo hayan comido es lo que ha permitido a la intervención salir adelante. (Lucía Loren-8-33)

Al igual que los campesinos ecológicos, los artistas ambientalistas dejan que la naturaleza les invada. Ponen su creatividad al servicio de un lenguaje descriptivo que aumente la capacidad perceptiva de cada individuo. Sin embargo, los artistas, a diferencia de los agricultores, no buscan exclusivamente la productividad del ecosistema con su actividad,

sino que su actividad se dirige a otros intereses como el modo de involucrar el lenguaje de la naturaleza en lo social. De esta forma, los artistas elaboran lenguajes propios a partir del entorno. Juegan con su imaginación y con la comprensión del paisaje que se presenta ante sus ojos y construyen un lenguaje compartido que permita su reinterpretación fuera de ese contexto.

En las obras de arte ambiental, se observa que las actitudes de los artistas hacia la naturaleza son decisivas para sus intervenciones. Las cualidades propias de los actores que nos describen lo bello influyen en sus actos de percibir y de crear; sostienen atributos de los cuáles puede inferirse cómo conocen el mundo. Este aspecto resulta más claro en las actividades creadoras que manejan los artistas.

A continuación, tomamos como referencia a los artistas que entienden la naturaleza como una belleza en sí misma, y observamos cómo trabajan sobre el lenguaje artístico para expresar dicha belleza de la naturaleza.

El artista Michael Singer, autor de *Lily Pond Series* y *Ritual Series*, concibe sus intervenciones diarias en el paisaje como una suerte de ritual personal. Considera que lo que produce en su estudio son piezas artísticas no porque sean el resultado de una intervención, tampoco porque se conciba a sí mismo como un artista profesional, sino porque entiende que estas piezas podrían ser como las huellas que deja cualquier individuo en un entorno precioso y que hacen reflexionar sobre las relaciones de cada sujeto con el paisaje.



Img. 144: Michael Singer, *Lily Pond Ritual Series* 7/75. (1975). Bambú y cuerda de yute. Parque de Harriman State, Nueva York, EE. UU.



Img. 145: Michael Singer, *First Gate Ritual Series 4/79*. (1979). Bambú, carrizo, cuerda de yute. Parque de DeWeese, ciudad de Dayton, Ohio, EE. UU.

En aquella época, yo creía que podía seguir siempre haciendo instalaciones exteriores en entornos bellos. Es seductor. En la serie *Lily Pond* (Estanque de lirios), pretendía construir una estructura que captara la luz de diferentes formas en distintos momentos: a media tarde, a primera hora de la mañana, etc. Quería crear obras en las que la actividad humana no fuera destructiva, pero en las que sí hubiera intervención en el entorno natural.<sup>37</sup> (Grande, 2004, p. 72)

Cuando los artistas ambientalistas toman el entorno local como objeto de estudio para su obra, la formación de sus conocimientos se ve influida por las ideas preestablecidas que tienen en relación con la naturaleza. La historia de Mike MacDonald nos proporciona un ejemplo para explicar cómo las experiencias previas de los artistas influyen profundamente

<sup>37</sup>

El texto original: «*At the time I felt I could keep making outdoor installations in beautiful environments forever. It's seductive. In the Lily Pond Series, I sought to build a structure that captured light in different ways at different times: late afternoon, early morning, and soon. I wanted to create works where the human activity wouldn't be destructive and yet interface with the natural environment*».

en su concepción acerca de los organismos vivos. Concepción que tenía su origen en la convivencia con la población autóctona y la observación de cómo sus miembros concedían poderes mágicos a algunas plantas curativas y simbolizaban algunos animales como señales de un acontecimiento. Dicha vivencia transformó su forma de ver las plantas y animales, haciéndole sentir que cada especie tiene su propio poder y que es capaz de transmitir energía sanadora.

Trabajaba para el consejo de la tribu con los ancianos intentando conservar el conocimiento de las medicinas nativas tradicionales, sus aplicaciones y sus nombres en las lenguas nativas. Un día fui a ver a una anciana porque mientras grababa en vídeo y fotografiaba las plantas medicinales tradicionales, cada vez salían más mariposas en mis fotos. Así que le llevé algunas de estas fotos a aquella anciana doctora y se las mostré. Fue una visita maravillosa. Ella me explicó que hay que tratar a las mariposas con el mayor de los respetos porque representan a los espíritus de las personas dedicadas a la medicina que han muerto. Otro día en el que no me sentía muy bien y fui a verla para que me diera una infusión, me dijo: “Cuando no te sientas bien, ve a buscar una mariposa y síguela porque te conducirá hasta una medicina que te hará sentir mejor”.<sup>38</sup> (Grande, 2004, p. 215)

A diferencia de Singer y de MacDonald, Allen Sonfist no asume que la naturaleza sea bella en sí misma. Consideraba el bosque como un lugar donde encontrar cobijo, un lugar de sosiego donde protegerse del mundo exterior y de la violencia humana. Su modo de percibir el bosque tiene su origen en los recuerdos de su infancia. El artista concibe el bosque como un organismo vivo, fuente de la vida y del arte en sí.

El río Bronx, que dividía a las dos bandas principales, también protegía un bosque que se conservaba en su estado original. Ese fue mi santuario en mi

<sup>38</sup>

El texto original: «*I was working for the tribal council with elders and attempting to preserve the knowledge about traditional native medicines and their uses and the names for them in the native languages. I went to an elder one day because as I was videotaping and photographing their traditional medicine plants I was getting more and more butterflies in my pictures. So I took some of these pictures to an elder medicine woman and showed her. It was a wonderful visit, and she explained that butterflies are to be treated with the utmost respect because they represent the spirits of the medicine people who have passed on. Another day when I was not feeling very well and had visited her for tea, she told me: 'When you are not feeling good you go find a butterfly and follow it and it will lead you to a medicine that will make you better'.*»

infancia. La violencia humana no entró en el bosque: era mi catedral mágica. Yo faltaba al colegio para pasar todo el tiempo posible en aquel bosque y reponer mi energía, mi vida. El bosque se convirtió en mi vida y en mi arte.<sup>39</sup>  
(Grande, 2004, p. 166)

La obra de *Time Landscape* es un monumento viviente que Sonfist diseñó para rememorar el bosque nativo del siglo XVII en la isla de Manhattan. Esta planificación paisajística se realizó en un solar de setecientos metros cuadrados en esta misma isla. En el proceso de averiguar las especies autóctonas de aquel tiempo y la plantación de ellas en el terreno, uno puede calificar a Sonfist como un artista ambientalista que muestra su pasión por la naturaleza, ya que a él le atraía la singularidad de cada elemento del bosque. Lo estudiaba, lo dibujaba y lo documentaba. Tomando como ejemplo a su ídolo Asher Brown Durand, de la Escuela de Río Hudson, Sonfist, para concretar su propia imagen de “bosque”, viajó por bosques vírgenes bocetando sus percepciones visuales. De los bocetos, pudo extraer posteriormente la composición de plantación forestal y reunir información detallada de cada planta. Sonfist defendió este sistema como parte del proceso para materializar su obra. Muchos críticos opinan que la obra de Sonfist habla de la tierra y de las características de la naturaleza en sí (Carpenter, 1996).

El propio Alan Sonfist explica el proceso de esta manera:

Transplanté especies de árboles vivos, como hayas, robles y arces, y más de 200 especies de diferentes plantas originarias de Nueva York, escogidas del periodo precolonial. Siguen estando allí. Además de la experiencia con los árboles originarios de la ciudad de Nueva York, *Time Landscape* me permitió también experimentar e interactuar con zorros, ciervos, serpientes y águilas.<sup>40</sup>  
(Grande, 2004, p. 166)

En una serie de acciones sociales realizadas para la obra *Art as Environment: a*

---

<sup>39</sup> El texto original: «*The Bronx River divided the two major gangs, and the river protected a primal forest. It was my sanctuary as a child. The human violence didn't enter the forest; it was my magical cathedral. I would skip school to spend every moment. [...] I could in this forest and replenish my energy, my life. The forest became my life, and my art*».

<sup>40</sup> El texto original: «*I transplanted living tree species such as beech, oak, and maple and over two hundred different plant species native to New York, selected from a precolonial contact period in New York. These are still there on site. Besides experiencing the indigenous trees of New York City, Time Landscape, allowed me to experience and interact with foxes, deer, snakes, and eagles, and this was part of my experience*».



*Cultural Action at the Plum Tree Creek* (Taipei, Taiwán), se observa que la percepción de lo bello tiene lugar a partir de cuatro vías en base a su interacción con el ecosistema local: intervenir en el mantenimiento del equilibrio del ecosistema vigente; imitar los modos de producir de la naturaleza del organismo; apreciar y percibir a través de medios sensoriales lo creativo de los materiales orgánicos, y complacerse a través de su imaginación con la idea de que la naturaleza es bella en sí y disfrutar de la convivencia con ella.

Mali Wu, la coordinadora y la artista de estas acciones culturales, considera que el ciclo natural del ecosistema es en sí completo y posee un inmenso vigor. La experiencia estética que uno obtiene en contacto con la naturaleza viene de la conexión que se establece con el terreno. Una de las actividades que diseñó Mali Wu fue reunir a los habitantes de este mismo distrito para hacer senderismo en busca del origen del riachuelo del Ciruelo. Esta actividad pretendía restaurar la relación holística del hombre con el ecosistema proponiendo una ocasión que reactivara la sensibilidad de los participantes hacia el paisaje local.

Puedes conocer mi perspectiva a través del subtítulo: “Arreglando la Tierra Rota con Agua”. No se puede resolver el problema ambiental de la tierra y el arroyo separándolos y tratando sólo el problema inmediato. Hay que conectarlos todos. Creo que lo mejor que hemos logrado es que hemos alcanzado una visión global sobre cómo afrontar el problema ambiental. Hemos conectado a los residentes de las partes alta, media y baja del arroyo. Antes, la gente que vivía en la zona alta tenía una escasa relación con la gente de la zona media, y ninguna con la gente de la zona baja del arroyo. Como mínimo, nuestra acción ha hecho que la gente local vuelva a estar en contacto.<sup>41</sup> (Mali Wu-6-31)

---

<sup>41</sup> El texto original: «You can see my vision in the subtitle: “Mending the Broken Land with Water”. You can’t solve the environmental problem of the land and the creek segregating them, and only deal with the present problem. You need to connect them all together. I think the best thing that we’ve achieved, is that we brought up the total vision of how we can face the environmental problem. We’ve connected the residents who live in the upper, middle, and lower part of the creek. Before, people who lived in the upper part of the creek only had little relations with people who lived in the middle, and had no relation with people who lived in the lower part of the creek. At least, our action reconnected the local people».



Img. 146–147: El senderismo por el riachuelo del Ciruelo es una de las acciones culturales del proyecto. La percepción estética de este proceso descansa en la comprensión del sentido existencial en virtud de la relación ontológica de cada individuo con el mundo.

Junto con otros profesionales de diversas áreas, se organizaron subproyectos que versaban sobre el tema de los recursos naturales locales en las prácticas cotidianas. Los participantes entraban en contacto con el paisaje y se concienciaban acerca de la importancia de recuperar el ecosistema local. El objetivo del proyecto era fraguar redes colaborativas entre los habitantes que vivían cerca del cauce del riachuelo. Como el río atravesaba distintos territorios, Mali Wu confiaba en que las acciones culturales favorecerían el establecimiento de conexiones entre los habitantes que vivían en la zona del río de arriba y la del río de abajo.

Cabe destacar que, al igual que los campesinos, cuya creatividad impregna su trabajo, los artistas ponen en marcha su creatividad en las vivencias y relaciones cotidianas. Sus intervenciones no dan lugar a una obra de arte completa (material). Son obras en espacios abiertos que aceptan la intervención de agentes externos. Cuando un artista se dispone a escuchar la naturaleza al mismo tiempo que realiza una intervención, la línea que divide lo estético y lo artístico se disuelve. De este modo, se puede decir que lo que el artista trata de hacer es construir un proceso creativo de interrelaciones con el entorno natural (y las personas de ese entorno) que abarque lo artístico y lo estético, lo creativo y lo perceptivo.

Después de haber analizado los factores que apoyan la percepción sobre “lo bello de cuidar de la naturaleza”, a continuación vamos a centrarnos en la categoría de “lo bello de cuidar de la gente”.

El concepto de “cuidar de la gente” que empleamos en esta investigación bebe de dos fuentes: por un lado de la filosofía de la permacultura: “cuidar de la tierra y cuidar de la gente”, acuñada por David Holmgren y a la que ya hicimos referencia en el epígrafe “La reflexión sobre la formación del subjetivismo en la comprensión de la ecología y el

ecohábitat”, y, por otro lado, del concepto *Ren* [仁], principal en la doctrina del confucianismo.

Holmgren considera que la belleza está en los ojos del que la percibe y enlaza la percepción estética de la naturaleza con la creación del entorno de ecohábitat. Para él, un buen diseño de la planificación territorial tiene en cuenta la relación armoniosa del hombre con los espacios naturales. Holmgren postula que las continuas observaciones y las interacciones recíprocas que realiza un sujeto, le proporcionan herramientas para poder planificar correctamente el uso de los recursos y la forma de relacionarse en y con su hábitat. La permacultura tiene en cuenta estas condiciones para diseñar (con especial atención a las formas de trabajar la tierra) sistemas de vida que logren que la vida humana sea sostenible en el tiempo en “la era del descenso energético” (refiriéndose a la época después de la explosión de natalidad de los años 50) (Holmgren, 2011). La permacultura, como corriente que estudia y aprecia el hombre en relación a su entorno, también se interesa por la comprensión estética. Para los seguidores de esta corriente, toda intervención y actuación debe conformarse alrededor de la respuesta sensorial a la naturaleza:

Una vez que los patrones biorregionales del diseño ecológico se establezcan, veremos la reaparición de las estéticas biorregionales que actúan como una firma. La estética, en este sentido, puede entenderse como los patrones destilados y específicamente calibrados por una respuesta sensorial humana, que refuerza el reconocimiento de patrones apropiados. Con el tiempo, las oportunidades para ser decididamente innovador decaerán, pero el potencial de cada artesano para añadir su toque único a cada construcción puede suponer una expresión mucho más democrática de la estética, con un espectro de participantes mucho mayor del que encontramos en la sociedad actual, con la división entre función y estética.<sup>42</sup> (Holmgren, 2011, p. 152)

En paralelo, vemos que en la etimología del ideograma *Ren* [仁], se observa un vínculo con el concepto de cuidar de la gente. La estructura de este carácter está compuesta

<sup>42</sup>

El texto original: «Once the bioregional patterns of modest ecological design become established, we will see the re-emergence of bioregional aesthetics that act as a type of design shorthand or signature. Aesthetic in this context can be seen as distilled patterns specifically attuned to human sensory response, which reinforces the recognition of appropriate patterns. Over time, opportunities to be decisively innovative will decline, but the potential for every artisan and craftsperson to add their own unique touch in building and construction can provide a much more democratic expression of aesthetics by a wider range of participants than is possible in current society with its division between function and aesthetics».

por 从 (un radical que representa 人, que significa “persona”) y por 二 (un carácter que proviene de la clasificación ideográfica, y que significa dos). Con esta composición, puede intuirse que la palabra 仁 (Ren) habla de cómo una persona se relaciona con el otro. Según el diccionario *Shuowen Jiezi*<sup>43</sup>, de la dinastía Han de comienzos del siglo II, el significado de *Ren* proviene de 从人从二. Si sabemos que el significado clásico de 从 era “escuchar al otro”, esto es, la coescucha, se comprende que el significado de *Ren* según el contexto histórico de aquella época fuera “tener cariño, estrechar la amistad”.

*Ren* como “cuidar de la gente” aparece hasta ciento siete veces en el libro *Analectas*, de Confucio. Concretamente en el capítulo “Yan yuan” se explicita dicho significado: «*Fan Chi* preguntó qué es la humanidad. El Maestro dijo: “Amar al hombre”»<sup>44</sup> (*Analectas de Confucio*, Cap. 12 “Yan Yuan”: 22).

Según la explicación de Confucio, *Ren* representa todo lo que está relacionado con la humanidad y el significado de la vida. Igual que sucedía con la explicación de Kant sobre el goce de lo estético, el significado de *Ren* y su aplicación no se limita a un concepto, no postula la concordancia de todos, solo la pretende y, así, señala el campo del juego y de discusión. Como todo clásico, es una obra abierta que permite incontables usos y abusos; cada interpretación conduce constantemente a nuevos desarrollos, puede enriquecerlo o deformarlo, pero con el paso del tiempo, todos los comentarios y glosas que se han generado pertenecen a la obra.

Tomamos ahora el tercer capítulo de *las Analectas*, “Ba yi”, para ahondar en la aplicación de *Ren* (el cuidado) junto con los conceptos de *Li* (las formas, rituales) y *Yue* (lo artístico), dado que las discusiones sobre el cuidado de la gente y sobre la creación de formas especiales de hacer las cosas, como las ceremonias y lo artístico, siguen siendo un tema pendiente de profundización en esta investigación.

«El Maestro dijo: “[Si] siendo hombre, se carece de humanidad, ¿de qué sirven los ritos? [Si] siendo hombre, se carece de humanidad, ¿de qué sirve la música?”»<sup>45</sup> (*Analectas de Confucio*, Cap. 3 “Ba yi”: 3).

<sup>43</sup> *Shuowen Jiezi* (que, traducido al español, significa: comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos), es un diccionario chino editado por Xu Shen en la Dinastía Han de comienzos del siglo II. Hoy en día se encuentra disponible la versión digital del diccionario en <http://ctext.org/shuo-wen-jie-zi>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

<sup>44</sup> El texto original: «*Fan Chi asked about benevolence. The Master said, “It is to love all men”*».

<sup>45</sup> El texto original: «*The Master said, “If a man be without the virtues proper to humanity, what has he to do with the rites of propriety? If a man be without the virtues proper to humanity, what has he to do with music?”*».

Este diálogo revela que, en la doctrina de Confucio, *Ren* es la esencia de ser humano, el cuidado, y *Li* y *Yue* son las formas de los ritos y la música que expresan el sentimiento de amar y de cuidar. Según explica la primera frase de “Ba yi”: «[si] siendo hombre, se carece de humanidad, ¿de qué sirven los ritos?», se sobreentiende que si un individuo no logra autorrealizarse, si no conoce la virtud de su vida, entonces no puede expresar su amor hacia el otro de forma adecuada. Una sociedad sostenida por conductas puramente modales pero sin espíritu de benevolencia, se convierte así en un organismo compuesto por estructuras formalistas pero que carece de esencias vitales. Asimismo, uno puede interpretar la segunda frase: «[si] siendo hombre, se carece de humanidad, ¿de qué sirve la música?» de la siguiente forma: sin deseo de amar a otras personas, ¿qué puede hacer un músico con habilidades para suscitar sentimientos tiernos y amorosos? Solo ante la premisa de conocer verdaderamente la vida y de poder amar y cuidar al otro, uno puede desarrollar las formas adecuadas para comportarse frente a la sociedad.

Una vez estudiada la teoría de Confucio sobre el cuidado mutuo, analizaremos las reflexiones que realizan las personas involucradas en estas experiencias. Mediante los datos recogidos en el muestreo teórico, observamos que los factores de la autorrealización y de cuidar del otro suscitan en los ecohabitantes sentimientos como la bondad, la ética y la responsabilidad.

Donde se cuida el valor de la solidaridad y el valor de compartir, se cuida la tierra que acoge. Inmediatamente aparece el valor de lo bello y la necesidad de cuidarlo. (A1-5-35)

En un proyecto de convivencia, el cuidado mutuo implica, por un lado, trabajo personal y por otro lado, tener en cuenta las necesidades del grupo, lo cual reafirma la responsabilidad personal de cada actor cuando participa en la convivencia. Es por esto que en este tipo de proyectos, se pone énfasis en las técnicas de facilitación<sup>46</sup>, ya que son herramientas de comunicación que visibilizan la importancia del cuidado.

La “facilitación” consiste en cuidar a los grupos [a las personas implicadas en

---

<sup>46</sup> El término de la “facilitación” que usamos en esta tesis trata sobre un conjunto de acciones, herramientas y habilidades que se usa para hacer fluida la comunicación en el grupo con el fin de mejorar su funcionamiento. En un colectivo cerrado, los trabajos de la facilitación tienen como objetivo crear un ambiente de confianza para poder tratar distendidamente cuestiones principales que atañen al grupo.

un grupo que desarrolla un proyecto colectivo]. Para hacer efectivo ese cuidado, se crean espacios emocionales. Lo que no podemos olvidar es que las personas tienen que estar comprometidas consigo mismas y con sus procesos, porque somos las herramientas al fin y al cabo. Si no nos *afinamos* allí [en el espacio de la facilitación], por mucho que haga el grupo, no hay nada que hacer. Entonces también hay una parte que corresponde a estar abiertos a un proceso creativo a nivel personal, a un proceso de transformación, a cambios de paradigmas... Poderse ver a uno mismo, permitir que el resto haga de espejo, que la vida haga el espejo, y poder procesar todo ese reflejo. Esto no es muy evidente, aunque lo parezca. (E6-11-57)

Tener todo el tiempo una idea global. Descartando “lo que yo quiero” en tiempo presente. Para eso, hace falta ejercitar el estar con uno mismo, conocer qué es lo inamovible dentro de tus principios. Es un trabajo intenso este de reconocer cuáles son tus principios básicos, qué es lo que no podrías ceder, qué lo que sí... (E7-5-24)

Tener una visión global del entorno y del grupo. Esto es una parte muy importante, verlo todo globalmente. Tanto lo físico como las relaciones. Esto es lo que me parece que nos toca aprender. (E8-2-11)

El método que promueve la creatividad colectiva se basa en respetar a todos los individuos. Cada individuo debe hacer una reflexión personal, debe ser responsable de sus actos y de sus propios crecimientos. De esta forma, es posible reconocer tanto los valores principales que sostienen o que son irrenunciables a cada uno, como aquellos que se pueden dejar a un lado para que otras personas nos guíen.

Cada persona tiene sus propios valores y cada persona sigue su propio proceso. Cada uno con su particularidad y con su diversidad... Tener esto presente me parece importante. Si cada uno hace un trabajo personal y es consciente de ese trabajo, esto es lo que cada uno puede aportar al colectivo. De este modo, todo es más rico. (E5-2-14)



De acuerdo con las *Analectas de Confucio, Li*, que describe las formas de expresión de *Ren* (el cuidado), tiene que ver con cómo hacer las cosas correctamente y asegurar que los modales que se transmiten de generación en generación tengan sus efectos en la sociedad. *Li* (la forma) vela por el establecimiento de las buenas conductas en sociedad, tiene, por tanto, una función educativa. En la cultura china, se piensa que cada individuo puede reconocerse reflexivamente y crecer guiado por el amor y el cuidado que son la base de *Ren*.

Asimismo, en los procesos de construcción de ecohábitats se da una diversidad de formas para expresar los principios del cuidado mutuo. En estos proyectos, las fórmulas para cuidarse mutuamente se desarrollan en base a las estructuras organizativas del grupo. Es usual crear herramientas que implican la involucración proactiva de los actores, como inventar espacios donde se permita la coexistencia de las diferencias para convivir.

Se trata [el cuidado mutuo] de conciliar y reconciliar. Por esto es muy exigente a nivel creativo. Por un lado, hay que construir lugares comunes, por otro, (a la vez y en el mismo sitio) dejar espacio a la diversidad. Si no conseguimos esto, anulamos a las personas. (E6-7-34)

Los proyectos de convivencia colectiva, no sólo se desarrollan en un entorno rural, sino también en huertos urbanos o en espacios autogestionados y/o cogestionados. Estos ejemplos implican realizar un trabajo en colectivo, desarrollar espacios de comunicación para exponer las necesidades de todos los participantes e inventar formas para resolverlas. Son proyectos donde se abren espacios para el aprendizaje mutuo y plataformas de discusión para inventar y reinventar las estructuras organizativas y así aproximarse cada vez más a la autonomía (o por lo menos a la autogestión). También se construyen redes de personas y se inventan estructuras organizativas para sostener y hacer efectiva la ayuda mutua.

Cuando la esencia de cuidar de la gente se manifiesta en los proyectos autoconstructivos, los valores de inclusión y de participación y creación colectiva, destacan. Se trata de realizar un proyecto en conjunto, y no un proyecto de un único autor. Con frecuencia, en el proceso constructivo resalta la disminución de la subjetividad, como si la ausencia de una individualidad favoreciera la creatividad colectiva.

Según lo que comenta un “facilitador de convivencia” de una ecoaldeas, el bienestar de los participantes es una parte importante del proceso. Considera que cada individuo es parte del motor que impulsa la creatividad colectiva. Por eso, ve la importancia de diseñar

diferentes modos de relacionarse y trabajar con una estructura organizativa para dinamizar las emociones o para ayudar a que los participantes despejen las emociones que les estén perturbando.

Para mí lo importante es el bienestar para poder ser creativo, no estar agobiado. Jugar, experimentar o probar nuevas cosas. (E5-3-25)

En vez de creer en el ritual, al que suponíamos como un método eficaz para provocar la creatividad colectiva, uno de los entrevistados nos cuenta cómo, en realidad, el método de facilitación no recurre tanto al ritual, sino más bien a la crítica personal (que se desarrolla previamente de la crítica social) y a la organización de eventos que fomentan la emoción de todos los participantes.

Para mí, la meta está en que podemos potenciarnos una y otra vez. Es también la meta como especie humana. Considero que la crítica social y construir espacios emocionales tienen que ir de la mano porque cada una aporta cosas distintas. (E5-3-20)

Además de entender cómo la idea de “cuidar de la gente” se experimenta en la práctica cotidiana, el trabajo de campo también nos deja ver un aspecto del cuidado que no habíamos considerado: la importancia de cuidar el ritmo del trabajo para conciliar el crecimiento personal y el del grupo.

Hay personas que igual tienen mucha energía o que se pueden desenvolver más rápidamente en un área y otras que necesitan más tiempo. En un proceso creativo, por ejemplo, hay muchos momentos de vacío que mucha gente vive con dificultad y se ralentiza, o incluso se detiene, y hace que se pare todo. En estos momentos sientes que no hay energía para continuar. Entonces te da a entender que en los procesos colectivos hay cosas que no son tan evidentes. Se da una creatividad que permite hacer emerger algo pero no siempre este algo es acogido por el grupo en ese momento. (E6-4-18)

En lo referente a la realización del cuidado mutuo y la creación colectiva se observa

una pluralidad de interpretaciones sobre los objetivos de proyectos. Se tiene en cuenta que en todo proceso constructivo los objetivos se van modificando según los perfiles de las personas que se van incorporando. Al final, si los principios de cuidar de la tierra y cuidar de la gente siguen en pie, se debe a que las estructuras abiertas y flexibles del grupo permiten a los participantes conducirse según sus deseos, incluso cuando esto implica modificar los modos de trabajar para satisfacer las necesidades y crecimientos internos con los mismos recursos.

Lo bello de “cuidar de la gente” viene del reconocimiento personal de *poder amar*. *Poder amar* significa no sólo cuidar del *otro* sino cuidarse a uno mismo en el cuidado del *otro*. De este gesto nace una sensación de satisfacción que identificamos con el sentimiento de autorealización. Para que el amor cumpla una función efectiva, a saber, encontrar un equilibrio dentro de un grupo, es necesario reconocer y manejar tanto los deseos personales como los deseos del otro o de los otros (el grupo). La gratificación resultante se refleja tanto en la valoración subjetiva que cada sujeto hace de su propia intervención como desde el reconocimiento de los otros. Percepciones éstas que les hace avanzar conjuntamente cuidando el desarrollo interno del grupo.

### 3.2. EL RETORNO HACIA LA SENSIBILIDAD DE CADA DIALOGANTE

A la hora de elaborar el muestreo teórico, hemos extraído “el retorno hacia la sensibilidad de cada dialogante”, “el espacio de la intersubjetividad” y “la creatividad” como codificaciones axiales siguiendo el análisis presentado en el epígrafe “La teoría fundamentada (Grounded Theory) como metodología para realizar el trabajo en campo”. Estas codificaciones axiales concluyen las dimensiones descritas durante la codificación abierta. Junto a ellas adjuntamos las citas textuales que les son correspondientes a fin de mostrar ejemplos fácticos experimentados por los informantes.

El siguiente diagrama muestra la correlación entre la sensibilidad de cada individuo, que definimos como una de las categorías axiales en la que se ha de profundizar en este epígrafe, con los principios de cuidar la tierra y cuidar a la gente.

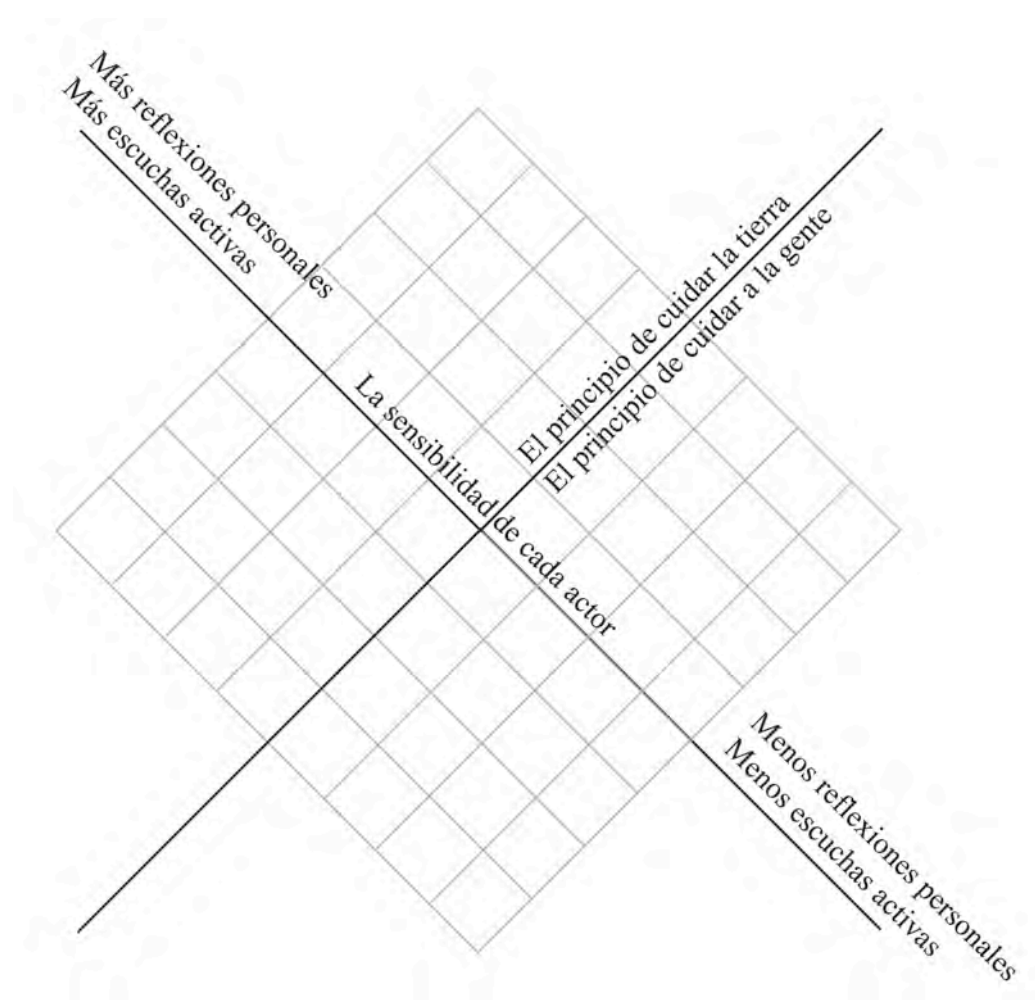


Fig. 5: estructura que muestra la intersección de dos conceptos principales.

En este diagrama, la intersección de las dos líneas negras gruesas muestra el

encuentro entre dos categorías principales: “la sensibilidad personal” y los principios de “cuidar de la tierra” y “cuidar de la gente”. Al mismo tiempo, los entrecruzamientos de las líneas finas describen los encuentros entre las variables de la sensibilidad personal, estas son, la intensificación y la disminución de la sensibilidad, y los factores variables como el deseo personal, el deseo material, la profesión o el lenguaje de los que cada uno dispone a la hora de llevar a cabo los principios del cuidado mutuo.

En el muestreo se expone una serie de reflexiones acerca de las escuchas activas sobre las interacciones con la naturaleza. Ante esto, se entiende la creación de un entorno que se rige por la diversidad y por la armonía como fruto de seguir la lógica de la naturaleza. Se observa que una parte del valor estético del ecohábitat responde a la sensibilidad de cada individuo, a su memoria, a sus deseos personales, a la idea de vivir en concordancia con lo que se desea, a buscar la autonomía de los aspectos que le conciernen a cada uno, y a la sensación de empoderamiento, que responde también a las inquietudes personales. Los mencionados aspectos relacionados con la sensibilidad de cada sujeto indican la amplitud de la implicación de dicha sensibilidad en la formación de la experiencia estética en un entorno de ecohábitat.

“El retorno hacia la sensibilidad de cada dialogante para la formación de la experiencia estética” toma como referencia la “disposición de la estética modal” de Jordi Claramonte (2008, 2011a y 2011b). Según Claramonte, la estética modal la componen la repertoriadad (los patrones a los que se acomoda un individuo), el paisaje (el contexto donde sucede dicha adaptación) y la disposición que, como término sociológico, se refiere a los estados mentales de un individuo, las habilidades, hábitos y/o preparaciones que lo guían para actuar de una manera específica en un contexto dado.

En una vivencia de ecohábitat, se observa que el acto de apreciación estética forma parte de las experiencias cotidianas de cada ecohabitante. Los actores participantes/actantes perfilan sus sentimientos según sean los valores sociales, éticos y personales. La experiencia estética siempre tiene lugar vinculada a la sensibilidad subjetiva.

Para analizar lo estético en las prácticas cotidianas hemos recurrido a las ideas desarrolladas por Luigi Pareyson y John Dewey. Ambos fueron los primeros en hablar del sujeto (espectador) como creador capaz de alcanzar una experiencia estética a través de las actividades cotidianas. Su pensamiento nos ha servido como referencia a la hora de poder considerar a cada individuo como una parte activa en el conocimiento sobre el mundo y profundizar en la idea de la “intuición” como una forma de interpretación que incluye

sensación y sentimiento.

En *Estética*, Pareyson describe el concepto que enuncia el título como un análisis de la experiencia artística. Para él, lo estético, como cualquier conocimiento formativo, está unido a las experiencias vitales de cada sujeto. «Pareyson toma la idea de “la vida como producción de formas” porque los modos de hacer de la vida son modos de hacer que posteriormente cobrarían vida propia y se convertirían en modelos de otras formas: hablar, pensar, hacer y actuar» (Blanco Sarto, 1998, p. 47).

Lo que importa a Pareyson no es lo bello en sí que se presenta en la vida, sino el acto formativo de percibir lo bello. «La belleza es la forma en cuanto forma. Esto quiere decir que la belleza no es un atributo más, sino que la forma es bella por sí misma; y su belleza consiste precisamente en poder ser forma» (Blanco Sarto, 1998, p.260). Además, Pareyson también considera que una cosa bella es un “ser vivo” dotado de una cierta interioridad, lograda en el proceso de su formación. «Cada una de las formas, que existe únicamente en la interpretación de cada sujeto, es un finito que contiene un infinito, serán acabadas, perfectas, únicas y “abiertas”» (Blanco Sarto, 1998, p. 62).

La filosofía estética que Pareyson defiende hace referencia al ser humano con especial hincapié en la característica formativa del *ser* de la persona. Las formas de pensar y de actuar serán tenidas en cuenta en la formación de cualquier conocimiento. Hay aquí algunas aclaraciones que hace Pareyson sobre lo *formativo* de la persona en *Essistenza e perossone*: «[L]a persona es –a la vez e indistintamente– “*existencia y transcendencia*”, “*autorrelación y heterorrelación*”: ésta es abierta y cerrada a la vez, relación consigo misma y apertura a todo lo demás». «[L]a persona es también a la vez “*activa y receptiva*”. Receptiva porque su ser y su libertad los ha recibido de *otro*; activa porque ese mismo ser y esa libertad le llevan a obrar, a actuar, y a tener “*iniciativa*”». «[L]a persona se manifestará también como “*participada y problemática*”. En todo acto humano confluyen siempre *al mismo tiempo* intentar y participar, carecer y tener, buscar y descubrir, inventar y encontrar» (Blanco Sarto, 1998, p. 29-30).

Más allá del contexto de la estética fenomenológica-existencialista, ponemos nuestra atención en la tesis de John Dewey, un teórico que también pone en un lugar destacado las experiencias y habilidades personales en la formación de la experiencia estética. Como teórico pragmatista, Dewey explica que un objeto externo tiene que convertirse en experiencia para ser concebido. De este modo está aceptando que cualquier interacción realizada en un entorno externo puede ser considerada como experiencia estética. Para



distinguir la experiencia estética de una experiencia cualquiera, Dewey señala el cambio de estado psicológico que se produce en un individuo cuando vive una experiencia estética.

Sólo cuando un organismo participa en las relaciones ordenadas de su ambiente, asegura la estabilidad esencial para la vida. Y cuando la participación viene después de una fase de desconexión y conflicto, lleva dentro de sí mismo los gérmenes de una consumación próxima a lo estético. (Dewey, 2008, p. 16)

Tanto Dewey como Pareyson toman los actos interpretativos como un modo de *participar e incorporarse* en lo observado. Para ambos, la *persona* con sus cualidades forma parte de las experiencias percibidas. Para Dewey, las experiencias son las interacciones que hace un sujeto con el entorno externo. Las experiencias estéticas describen una situación en que los estímulos externos impactan en la sensibilidad de un sujeto. En vez de encerrarse, los sentimientos se manifiestan, se adaptan al lenguaje o lenguajes del objeto externo y permiten que cada actor goce libremente de la imaginación.

Esta descripción sobre el encuentro de lo bello nos sirve como referencia para explicar cómo los ecohabitantes actúan guiados por la lógica del ecosistema, asumiendo sus funciones más primarias y construyendo su identidad en relación a ella, en vez de asumir un papel en la sociedad global/actual. La actitud de “llevar a cabo una escucha activa para con el *otro*” y “el deseo de vivir en concordancia con lo que se desea” facilita a los ecohabitantes el conocimiento sobre cómo se debe actuar ante la conexión que plantean establecer con el territorio.

En nuestras entrevistas hemos notado que el involucramiento de la sensibilidad de cada dialogante ante el tema de “cuidar de la tierra” es diferente a la posición que toma normalmente un individuo para contemplar el paisaje, una actitud, esta última, más cercana a la mostrada en la pintura romántica de Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes* (1818).

Durante el siglo XVIII y el siglo XIX la idea de lo sublime se asocia a la naturaleza. Además de todo lo relacionado con lo bello, lo sublime incorpora para el romanticismo todo lo que puede provocar dolor o peligro. En *El caminante sobre el mar de nubes*, la escena se abre a un paisaje salvaje ante el cual nuestro sujeto viajero muestra la inquietud propia de una nueva aventura donde experimentar nuevos placeres, desarrollar el gusto por lo exótico y lo

sorprendente entre las rocas inaccesibles y las grutas musgosas. La pasión del hombre hacia la tierra se extiende sin límite. El hombre de la escena está absorto por su debilidad ante la naturaleza y ante sí mismo. La imaginación del personaje supera a la observación empírica de los espacios naturales que cada sujeto encuentra en su alrededor.



Img. 148: Caspar David Friedrich. *El caminante sobre el mar de nubes*, (1818). Óleo sobre tela. 94,8cm x 74,8cm. Kunsthalle de Hamburg. Hamburgo, Alemania.

Salvachúa (2003) en su tesis doctoral, *Conciencia ecológica en el arte: pintura y ecología en la actualidad madrileña*, cita un texto de Hölderling en su *Hiperión* (1797-1799) para ilustrar la ideología romántica alemana:

Aún es tinieblas, sin encontrar nada, pregunto a la estrellas, pero enmudecen; pregunto al día y a la noche, pero no me responden. Me interrogo a mí mismo y surgen de mí frases místicas, sueños que no puedo descifrar. A veces mi corazón se encuentra bien en este crepúsculo. Desconozco lo que sucede en mi cuando contemplo esta insondable naturaleza, pero son sagradas y bienaventuradas lágrimas, las que derramo verdaderamente ante la visión de la amada. Todo mi ser enmudece y escucha atento cuando el suave secreto del

soplo de la noche me acaricia. Perdido en el ancho azul, dirijo a menudo la mirada hacia arriba, hacia el éter, hacia el sagrado mar y me sucede como si de golpe me abriesen las puertas de lo desconocido y me alejo con todos, lo que ocurre hasta que un rumor en los arbustos me arrebatara la bendita muerte. Y mi voluntad llama de nuevo al lugar de donde vengo. Mi corazón se encuentra bien en este crepúsculo. (Salvachúa, 2003, p. 170)

A diferencia de la proyección que hacen los poetas del siglo XVIII, según la cual la naturaleza es para ellos un lugar virgen, la mayoría de los campesinos toma la naturaleza como un sistema ecológico. En la vivencia diaria en un entorno natural, estos actores emplean sus facultades de escucha. Al adaptarse a la naturaleza, la creatividad que les es suscitada traslada sus propias percepciones visuales y su bienestar a una dimensión mayor. Las personas integradas en esta nueva experiencia acogen el lenguaje del *otro* (es decir, de la naturaleza) para interpretar y explorar nuevamente su experiencia, constituyéndola como una experiencia estética. Observamos así que este proceso de extrañamiento se asienta finalmente sobre la propia sensibilidad de un individuo convirtiéndose en parte de su existencia.

Esta facultad de escucha en la que se emplea el “yo” de cada individuo es lo que pretendemos destacar en este apartado a partir de la muestra de citas textuales.

Según el ecoagricultor al que hemos entrevistado, trabajar cuidando la tierra sin aferrarse únicamente a lo productivo le hace sentir que todas las especies son necesarias. Él explica que cuando prioriza el ciclo vital de la Tierra en su planificación hortícola, el trabajo interaccionado con la tierra le hacen ampliar su perspectiva sobre el mundo. Gracias a ello, ha podido conocer mejor la belleza del paisaje. En el momento en que toma conciencia de esa belleza, consigue disfrutar más de su trabajo.

A medida que avanzo por esta línea [de cambiar la agricultura industrial por la agricultura ecológica], veo el paisaje de diferente forma. Antes veía que en el paisaje sólo debía haber monocultivo: las plantas que yo necesitaba para una agricultura industrial. Todo lo demás me estorbaba porque no lo necesitaba, no necesitaba los árboles, los pájaros, los lobos, ni el zorro, ni la micro fauna, ni la micro flora. No necesitaba esto. Entonces, como no lo necesitaba, no lo veía.

Ahora es todo lo contrario, ahora para mí cualquier planta es interesante, descubro la belleza de todas las plantas. Cada día veo una imagen, una imagen diferente. Incluso en un mismo día, también hay imágenes diferentes dentro de un mismo paisaje. Las puestas de sol, los amaneceres... Ahora estoy viviendo un momento (sobre todo cuando no estoy estresado por culpa de la política), en que disfruto mucho mi finca desde este aspecto. Desde el aspecto de lo bello. (A1-3-20)

Los permacultores y los agricultores observan que, al hacer las cosas desde la lógica de la belleza, trabajan para generar un entorno de diversidad y de armonía, que es al mismo tiempo el resultado de cuidarse y de cuidar la naturaleza.

[T]e diría que en los huertos, desde el principio, la belleza ha tenido importancia. Nosotros, estudiando y trabajando como voluntarios, hemos llegado a la conclusión de que para tener el huerto sano y productivo, tienes que seguir una serie de principios que son más o menos los mismos de que te sirves para tener un jardín bonito. Esta es la conclusión a la que hemos llegado. Cuando quieres crear un jardín, un lugar agradable para estar, sueles querer una máxima diversidad visual, una variedad de colores y de formas, de animales presentes; quieres que haya varios insectos, quieres crearte rinconcitos que te dan distintos climas, lugares agradables, lugares con más sombras o con más sol, estanques con agua... Todos estos componentes que hacen que en un jardín sea bonito, son los que hacen sano a un huerto. Si quieres tener un huerto sano, querrás la máxima diversidad de plantas y de pequeños hábitats (estanques, umbráculo, sol, flores). (A2-3-16)

Mediante la creación de un entorno agradable donde se aprecia lo estético, los permacultores sienten que el mismo proceso de trabajar les empodera.

Cuando quieres un espacio bonito, al mismo tiempo, sin darte cuenta, estás creando un espacio que seguramente será muy saludable. También para nosotros era importante crear un huerto agradable, porque al final es, en realidad, donde pasamos más horas de nuestra vida [...]. La cuestión estética,

psicológicamente, contribuye a que no tengas la sensación de ir a trabajar, sino que vas a hacer algo agradable. (A2-3-17)

Procurábamos que tuviera todo la máxima belleza. El hecho de hacer que las cabras estén allí hace que el monte sea más bello. Porque limpian todas las plantas invasoras y las malas hierbas y abonan, cosa que hace que florezcan más flores, que las tierras sean más fértiles y, en definitiva, que el bosque esté más bonito gracias al paso de las cabras. (P2-9-42)

Viviendo en la montaña (por primera vez en edad adulta), un pastor desarrolla habilidades contemplativas para percibir la belleza de la naturaleza. Siente que todos los aspectos del paisaje son bellos. No sólo los pastores sino todos aquellos que tienen una interacción intensa con el territorio, se dan cuenta de que sus sentidos y sus sensibilidades se encuentran afectados por lo que perciben como nuevo y experimentan constantemente sorpresas vinculadas al conocimiento. Además, suelen ser conscientes de que este cambio interno que les ocurre, les permite percibir el mundo por completo.

Desarrollé una capacidad para apreciar la belleza. A mí me encanta el campo. Desde siempre he ido mucho al campo y me ha gustado mucho la naturaleza. Pero sólo cuando vives a diario allí te das cuenta que hay un mundo por descubrir. Ahora veo un montón de pequeños detalles que antes no veía y era el pastor quien me los mostraba. En la primera floración antes de la primavera me decía: –“¿Has visto estas flores?”, “¡qué bonitas son!”, “¿cuántos pétalos tienen?”–. O los animales e insectos, que yo antes ni siquiera veía, él me los enseñaba: –“¡mira esto!”, “¡mira lo otro!”–. (P2-11-50)

Aunque tu crees que tienes capacidad para percibir la belleza, realmente hay muchísimas bellezas, más que lo que eres capaz de percibir. Tienes que acostumbrarte a percibir la belleza. Esto lo descubrí viviendo en el monte. Cuando vives en la ciudad, estás acostumbrada a pasar de un lugar a otro sin fijarte, porque las calles no tienen ningún atractivo. Cuando estás en el monte, tienes que observarlo todo, porque todo te da información. Aparte de tener esta información, recreas la vista. Es como que tú tienes que observar las nubes

para ver la dirección del viento, para ver si va a llover, pero en esta observación de las nubes, también contemplas la belleza. Observar el árbol: si hay una rama partida es que han pasado las cabras, pero además, estás entrando en comunicación con el árbol. (P2-11-52)

También es algo que vas practicando día a día. Descubrir plumas de colores diferentes, encontrar un huevo en el suelo, o descubrir un paisaje nuevo y, de repente, ver que estás rodeado de árboles y que las hojas crujen, o simplemente estás sentado viendo las cabras... Yo estoy sentada viendo nada, las cabras, y él me dice: –“escucha el sonido de cómo crujen cuando comen”, “escucha cómo mastican”, “escucha cómo están respirando”, “mira cómo una madre acaricia a su cría con la cabeza” u “observa cómo se acerca una cabra a otra” o “cómo se relaciona entre ellas con una rama”. Todo esto es contemplar la belleza. (P2-12-54)

Pues yo te diría que lo encuentro [lo bello] cada día o casi cada día en el huerto, porque siempre hay alguna cosa que te sorprende. Hoy terminando de trabajar, mirábamos hacia arriba y veíamos los pájaros que pasaban y lo he encontrado de una belleza extrema. Desde esto hasta las flores de las hortalizas. El calabacín tiene una flor preciosa. O como lo que decía de que la belleza no sólo es el aspecto visual, también podemos encontrar la belleza en el sonido del huerto. (A2-2-14)

Al percibir y apreciar la belleza de la naturaleza, el sujeto siente que tiene ganas de protegerla, lo cual hace que su intervención sea lo más armoniosa posible. Interviniendo en ella día a día desde el cuidado y el aprecio de su trabajo, él mismo consigue ver que su existencia forma parte de la propia naturaleza.

Al final te dan unas ganas de protegerlo, porque sientes que formas parte, que eres un elemento más dentro del paisaje. Ya no sólo es tu casa, sino que es como una prolongación de ti. Estás aquí con estos árboles, con estas plantas, con estas cabras, y tu trabajo consiste en que todo esto esté lo mejor posible. Mi trabajo no es: me levanto, voy a tal hora, vuelvo a tal hora; sino que mi

trabajo es para que estas cabras estén lo más felices posible, lo más sanas posible, y en mi día a día de pastoreo, romper las menos plantas posibles, no pisar donde no se tiene que pisar, respetar el nido de un pájaro, respetar un agujero de una araña... porque formo parte. Sientes que de alguna manera todo es tu familia, sabes que los árboles están vivos y tú tienes una relación de amistad con ellos. Y todos los animales alrededor también están relacionados con la belleza. Quieres que todo sea lo mejor posible, lo más bonito posible, lo más agradable posible, lo más feliz. Procuras que todo tu alrededor esté lo más feliz posible. (P2-12-56)

Un pastor entiende la belleza ligada a la actividad cotidiana como el resultado de trabajar siguiendo la ley de la máxima belleza. Al igual que un ecoagricultor siente que al trabajar desde lo bello, está respetando más la diversidad de las especies que hay en su huerta, un pastor considera que trabajar desde esta perspectiva le ayuda a sentir placer cumpliendo con sus tareas.

Un pastor me contaba que tenía una ley; la ley de máxima belleza. Trabajando procuraba hacer bella cada parte de ese trabajo. Ponía un ejemplo: durante una temporada, antes de ser pastor, hacía trabajos forestales. Tenía que llevar carretillas de tierra, volcarla y hacer un montón para luego sembrar. Pues en todo este proceso de llevar la carretilla y volcar en un montón, él procuraba que fuera bonito. Cuando llevaba las bandejas con las semillas, procuraba que la forma en que se amontonaran fuera lo más armónica posible. En definitiva, procuraba que cada parte del trabajo fuera en sí bella, armónica. Lo llamaba la ley de la máxima belleza. (P2-9-42)

La percepción sensitiva de un sujeto sobre la belleza orgánica y natural, en un proceso constructivo, se ajusta a sus habilidades creativas. Si la apreciación de lo bello por parte de un campesino se centra en lo visual, en contemplar el paisaje de alrededor y en intervenir en un lugar fijo; para un pastor, lo bello descansa en caminar, en desplazarse de un lado a otro, en interactuar con los animales... Cuando un pastor actúa acorde a los movimientos de las cabras que le rodean y se integra en ese ritmo para avanzar, lo que está haciendo es identificar la sensación armónica como algo bello.



Tanto para el hombre sedentario como para el nómada, andar ha sido el medio de conocimiento a través del cual definir una postura ante el mundo. A pesar de que para ambos la relación entre el cuerpo (los sentidos) y el *afuera* (el entorno) es imprescindible para formarse una noción de belleza, para el hombre sedentario, la apreciación de lo bello natural se basa en la contemplación de un entorno estático, la unidad con la naturaleza y el diseño del hábitat. En cambio, el modo perceptivo que opera en el nómada parte de los cuerpos en movimiento y la observación desinteresada.

Con las cabras no siempre es fácil conseguir la ley de la máxima belleza. Procuras que tus movimientos sean lo más armónicos posibles. Primero por salud corporal (evitas hacer movimientos que te hagan daño). Segundo, porque los animales parecen acomodarse a la armonía con la que caminas. Entonces más que una ley de máxima belleza posible, habría que hablar de una ley de máxima armonía. (P2-9-42)

A la hora de moverte entre las cabras aplicas armonía y sutilidad. Hay que hacer movimientos sutiles... no evidentemente intencionales. No utilizas sólo tu cuerpo, utilizas la intención. Aprovechas tanto el movimiento de tu cuerpo como todo lo que tienes alrededor. Si quieres que una cabra vaya hacia un sitio, aprovechas que haya un obstáculo en el camino que le obligue a ir hacia donde tú quieres que vaya. (P2-10-44)

Según señalan los bioconstructores y los autoconstructores, ellos no se limitan a contemplar lo bello de la naturaleza, sino que adoptan esa sensación armónica a la hora de intervenir en el diseño y de manipular los materiales orgánicos. Así, cuando manejan materiales como la arcilla, la paja o las cañas, lo más importante es escuchar las características de dicho material, sentir su rigidez, su curvatura, su textura natural, tocándolo, doblándolo o presionándolo, intuyendo de esta manera tanto la forma futura de una columna como la de la casa una vez construida.

[L]a mayor diferencia [con respecto a la construcción de la arquitectura convencional] está en que juegas con un material que está vivo. Entonces, la actitud y la sensibilidad con la que lo abordas son diferentes. Esta es la

primera diferencia. Y también, por mucho que intentes estipular unas normas o reglas de actuación para con el material, al final, lo que cuenta es adquirir un conocimiento del material con las propias manos. Este conocimiento es muy difícil de expresar con palabras, en tablas o en números... Esta es la segunda cosa. La tercera, a nivel técnico, es que se trata de materiales tan flexibles, que la geometría y las formas resultantes deben pensarse desde el propio material. No imaginas primero una forma y luego piensas en cómo adaptas el material para construirla, sino que la forma viene de los límites (características) del material. (B2-1-9)

En el trabajo de campo hemos observado que algunos entrevistados buscan en sus recuerdos los momentos bellos. Los sentimientos de lo bello en este caso son relacionales. Esto nos da pie a justificar la importancia de la subjetividad en la experiencia estética, pues explica que los sentimientos se regeneran en función de las vivencias, incluyendo en ella los distintos modos en que cada uno siente placer.

“La percepción de lo bello en la memoria” como una de las codificaciones abiertas revela que la reflexión sobre lo bello reside en el marco interpretativo de los individuos. Un ecoaldeano, encuentra su subjetividad más presente en la memoria. La memoria le permite reflexionar sobre el momento en que adoptó diferentes modos de relacionarse y comenzó a aprender de otros individuos. Gracias a la memoria también tiene recuerdos de haber vivido experiencias de cuidado mutuo sobre los que partir para analizar sus sentimientos, deseos y valores. En definitiva, la memoria trae consigo la posibilidad de una mayor autoconciencia que permite una postura autocrítica al mismo tiempo que una proyección consecuente con aquella.

Cuando bajas a ver las casas [que hemos construido], te invade una sensación de satisfacción que, para mí, es más que belleza. Yo, cuando bajo a ver esas casas de paja, me paro un momento, las miro y digo: –“¡qué bonitas que son!”-. Veo qué bonitas son y también veo la experiencia: las personas que han bajado [al terreno de abajo] conmigo a rellenar churros [referidos a los sacos alargados rellenos con tierra]. Me acuerdo de todos los momentos de haber bajado y también de toda la dinámica colectiva. Soy consciente, a mi manera, de las veces que no he bajado a construirla y de todos los esfuerzos que hay

allí, que no son míos pero que he facilitado y apoyado. Se trata de toda una experiencia cuando digo: –“¡qué bonito!”–. (E11-11-65)

Otra cosa bella para mí es el patio: cuando pasas por el patio y ves a los niños jugando... es algo que me embauca de la comunidad. (E12-8-44)

No sé si belleza es la palabra, pero me da como mucha confortabilidad, como algo cálido, la mesa que está en la cocina junto a la ventana. Me encanta. Muchas veces, cuando llego tarde por la noche, me pongo en la cocina a tomar un café y ver desde la ventana la naturaleza. Entonces soy consciente de dónde estoy: en la cocina de una casa donde vive mucha gente y donde puede venir mucha gente. (E12-8-45)

[Encuentro belleza] en la vista desde aquí arriba. Se ve la casa. Es super bonita. Es una masía, una construcción típica de la Cataluña rural. Pero hay que saber lo que esto significa: una casa que acoge a mucha gente y que está generando diferentes forma de vivir. (E12-8-47)

Cuando los bioconstructores ven las casas que van a habitar, sienten que la energía que pusieron en su construcción se queda impregnada en ellas porque han grabado en su memoria el sentimiento que tenían al construirlas.

Las casas que se han construido abajo para mí son bellas estéticamente: la forma que tienen al final, la tierra, saber que están hechas con el barro y con las manos. Luego está también la intención que se ha puesto al construirlas: ¿cómo se ha hecho?, ¿qué se ha cuidado?, ¿cómo se ha revocado?... y cada una de las personas que ha pasado por allí. (E12-8-43)

Cuando estás dedicando una energía a construir tu propio espacio, todo el edificio se queda con esa energía impregnada... y esto se percibe. Cuando estás construyendo cada día con tus manos tu hogar, se vuelve algo tuyo. (B3-4-35)

Después de que tú lo has hecho y estás viviendo allí, ves cómo cada rincón está lleno de la energía de ese momento en que lo hiciste. (B3-4-37)

“Vivir en concordancia con lo que se desea” representa otra codificación abierta en la que se subraya la importancia de la sensibilidad de cada sujeto en la formación de una experiencia estética. La realización de los deseos repercute directamente en el estado satisfactorio de cada persona involucrada en los proyectos de ecohábitat.

En las ecoaldeas existen deseos generales de vivir en comunidad y de vivir en la naturaleza, donde también incumbe la realización de las cuestiones del cuidado y del bienestar individual y grupal. Los ecoaldeanos afirman que sienten la belleza cuando en el proyecto fluye la convivencia, cuando se sienten bien y sienten que hay una realización general de los deseos de las personas implicadas. A una escala modesta, en los huertos urbanos encontramos deseos generales de conectarse con la naturaleza, de compartir y de cooperar. En vez de “convivir” diariamente, en los proyectos como los huertos urbanos o los espacios autogestionados, es más importante si se generan en ellos espacios para la dinamización social.

Pensamos que el cuidado mutuo sirve en estos proyectos para realizar un ideal ético. Precisamente, con respecto a nuestras referencias a lo ideal, nos parece necesario abordar *la idea universal* de Hegel.

Lo verdadero, que es como tal, también existe. En cuanto esto es inmediatamente para la conciencia en esta su existencia exterior y el concepto se mantiene muy cerca en unidad con su apariencia externa, la idea no es verdadera sino *bella*. Lo *bello* se determina, en efecto, como la *apariencia* sensible de la idea. (Hegel, 1983, p. 47)

La *idea universal* es una idea que, en tanto que se aproxima a lo concreto, a la apariencia externa, ya no es una mera idea, sino que se manifiesta a través de lo sensible y da lugar a lo bello.

Vivir en concordancia con los deseos es uno de los nodos de las sensibilidades personales. Para concretar a qué hacen referencia dichos deseos, procedemos a continuación a reflexionar sobre los motivos que tienen las personas involucradas en los proyectos de cuidar la tierra y en los proyectos de convivencia.

La mayoría de las personas tienen dos motivos principales que les llevan a realizar este modo de vida: vivir en comunidad (o, en el caso de la ciudad, la sensación de comunidad, de compartir, de cooperar) y vivir en la naturaleza (o, en el caso de la ciudad, la sensación de estar con la naturaleza, de tener un huerto, de saber de dónde vienen los alimentos). Aparte de estos dos motivos más comunes, podemos encontrar otros motivos, como puedan ser realizar el deseo de ser autónomos u otros de carácter ético.

Vine a este proyecto para conocer la vida comunitaria y la vida en el campo.  
(E1-1-3)

Lo que más me satisface es estar en contacto con la tierra. Si estoy estresada, lo que necesito es tocar la tierra, tocar una flor, dar un paseo por la montaña, mirar el bosque, mirar la puesta de sol. También me gusta mucho ver aquí cómo crecen los niños y las niñas, cómo están en contacto, desde que han nacido, con este entorno: viendo la montaña, viendo los animales, la huerta y el monte. (E1-5-27)

Lo que me motiva a participar aquí es aquello que conecta con un anhelo, en parte personal, pero en parte colectivo, de querer vivir de otra manera y querer un tipo de vida y de relaciones un poco vinculadas con cómo empezó Lakabe. [una de las ecoaldeas que tomamos como referencia en esta investigación] Había interés por investigar qué es y cómo funciona la autogestión, pero también había un fuerte interés sobre cómo es recrear una sociedad y empoderarse en ella sin violencia. (E6-1-2)

Hay una vida comunitaria y hay una vida independiente. Nadie vive independientemente en una ciudad. En la ciudad, vivimos en comunidad, sólo que no siempre somos conscientes porque este [hablar de vivir en comunidad] no es el lenguaje que se usa; Al margen de la autonomía de la propia vida siempre se está vinculado al resto. En las ciudades, o fuera de aquí [Lakabe], la vida en comunidad se gestiona a través de una serie de representantes o un poder: tú no tienes control sobre las decisiones que acaban por afectarte; aquí sí. Pero este control que tienes está compartido. Por lo tanto, digamos que

tomamos las decisiones en común en áreas que afectan a las necesidades de todos. (E6-6-28)

Lo que más me gusta es, a diferencia de otros pueblos, aquí ¿qué quieres hacer?, ¿tienes algún sueño, algún ideal? Lo puedes llevar a cabo. Planteas una asamblea sobre lo que quieres hacer, hablas con gente para ver si te apoya, y puedes hacer un proyecto. Montar una cervecería, pues la tenemos, quieres dedicarte a los zumos, pues ya tenemos 200 árboles plantados, pues es a partir de allí, trabajar, montar una sala dedicada a hacer los zumos. Es como que todo es posible. (E4-2-10)

Tengo dos motivos principalmente. Por un lado, estoy convencida de que la forma de vida que está en consonancia con nuestra naturaleza como *Homo Sapiens Sapiens*, es la vida en grupo. Creo que estamos hechos para vivir de forma social con otros seres humanos. Llevaba tiempo queriendo probar a vivir en un colectivo que tuviera las características de este: economía común, espacio de autogestión y autoconstrucción. Por otro, también tenía muy claro que no quería que Mirla, mi hijo, se escolarizara en un colegio estatal. Entonces busqué un lugar en que la enseñanza siguiese modelos autogestión y tuviera un proyecto educativo afín. Cuando conocí Aritzuren, que cumplía con los requisitos, me gustó un montón. Para mí fue muy significativo este edificio: la escuelita, porque de alguna manera me dio mucha información con respecto a dónde estaban las prioridades para el grupo humano que vive aquí. Vi claramente que el tema de la educación era una prioridad en este proyecto y me decidí probar. (E9-1-3)

Para un ecoagricultor el ideal es vivir abrazando la tierra.

Anhelo que el ser humano se vincule con la Tierra y la naturaleza, y la cuiden para poder vivir *con* ella; no *de* ella sino *con* ella, *con* la tierra. Así, imagino todos los días lo que sería la utopía de un mundo diferente. (A1-1-5)

Se encuentran motivaciones similares en las personas que participan en la

construcción de ecoaldeas y en las personas que participan en huertos urbanos. Todas ellas tratan de conectarse con la naturaleza, compartir y cooperar.

El motivo personal era participar de una actividad colectiva en el barrio más o menos donde se pudiera hacer cosas con otra gente. El que sea algo también verde, me nutre mucho. Es un aspecto muy importante. (HU3-1-3)

Compartir con gente es lo que me mueve. Que sean posibles cosas colectivas. Esto es lo que me interesa. (HU3-1-5)

Vengo porque me gusta mucho comer las cosas que he visto crecer y conocer las plantas. Me parece que si no las cultivas, si no tienes una relación así de observarlas, al final no sabes ni de dónde vienen los tomates. (HU1-1-9)

A diferencia de las motivaciones compartidas por la mayoría de participantes de proyectos colectivos como los que hemos expuesto, para un bioconstructor la motivación viene de cuestiones éticas.

Me metí en la bioconstrucción por motivos ecológicos y éticos. No quería contaminar tanto el planeta. Estos fueron mis motivos. Quería buscar formas de construir que dañasen menos el planeta. (B3-1-5)

Los ecoaldeanos explican que lo que buscan es alcanzar autonomía en relación al tiempo y al dinero para autorrealizarse sin ser absorbidos por el sistema capitalista.

La motivación principal es la transformación del estilo de vida. La transformación social pasa por una transformación personal. La motivación final es la transformación social del mundo. Cuando ves que el primer paso de la transformación social es la transformación personal, entonces decides cambiar a nivel personal. (E13-1-3)

El deseo de lograr la autonomía se realiza a diferentes niveles, a nivel alimenticio, económico y de gestión del tiempo.



Si te fijas en el nombre de nuestra cooperativa, “Cardedeu Autosuficient”, este refleja la voluntad que tenemos, que aún no es real. La voluntad de alcanzar una cierta autonomía alimentaria, de producir lo más local, lo más próximo posible, todos los productos que necesitamos para vivir. (A2-5-30)

Los cooperativistas de “Bajo el Asfalto está la Huerta” nos asociamos por un interés común: autogestionar –de momento una parte– nuestra alimentación. Empezamos entonces, por verduras y hortalizas de temporada cultivadas bajo principios agroecológicos. Para ello conseguimos poner en marcha huertas ecológicas cuya propiedad y gestión son colectivas. [“Bajo el Asfalto está la Huerta” es un proyecto cooperativo, agroecológico y autogestionado. S.F. Párrafo 5)

“Surco a surco” ha servido según mi opinión, primero para recuperar la gestión de la alimentación; a la vez, el estar en una cooperativa así recupera el vínculo con las personas que te dan de comer. Creo que es una parte muy importante de nuestra vida: qué comemos o qué no comemos, cómo lo gestionamos... Hasta hace muy poco esto ocupaba mucho espacio en la vida de un ser humano. Ahora lo hemos dejado de lado (GC4-4-29)

Pensamos que el tipo de economía es algo que tiene que estar vinculado con una producción real de bienes y con un consumo racional de las cosas. [...]. A partir de ahí, creo que la economía se genera con la producción. Estamos convencidos de que tiene que estar vinculada con la producción. (PR1-7-43)

Para lograr la autonomía personal y vivir de modo independiente al sistema capitalista imperante, llama la atención el tipo de trabajo que desarrolla un ecoagricultor cuando su labor cubre sus necesidades alimentarias y espirituales.

La granja me proporciona comida, me proporciona contacto con la tierra, me proporciona sentirme como que tengo acceso a la construcción del universo. (A1-7-47)

Cuando descubres que tienes un trozo de terreno y que tienes la capacidad de construirte una casa para vivir y vivir bien, y tienes la capacidad de hacer un huerto para comer y tal, te da una sensación de libertad absoluta. Yo con un trozo de tierra y con un poco de dedicación, de esfuerzo y de tiempo puedo salir adelante. No dependo de otra gente. Esto te da una sensación de autonomía muy grande. (E13-3-18)

“Vivir en concordancia con lo que se desea” resalta la importancia de la voluntad y del marco de percepción del sujeto para lograr un sentimiento de placer y alcanzar una experiencia estética. En los proyectos de ecoaldea y de *cohousing*, se observa que cuando un habitante es consciente de que está realizando lo que desea, desarrolla su día a día con creatividad para hacer posible lo imposible. Así, independientemente de la felicidad que se logre como consecuencia de cumplir sus deseos, siempre hay momentos que conducen a generar sentimientos hacia el territorio y hacia sus compañeros. En este tipo de contextos, los participantes sienten estar en un proceso de crecimiento continuo, receptivo, perceptivo y creativo.

Me siento muy satisfecha, sobre todo porque soy consciente del cambio que se está produciendo en mí. Desde que he venido a vivir aquí, a pesar del tremendo estrés por volumen del curro que generamos y todo lo demás, me siento mucho mejor como persona. Siento que tengo más paciencia. Antes gritaba mucho y ahora prácticamente no levanto el tono de voz; he aprendido a manejar situaciones conflictivas, a manejar mis estados de ansiedad, a desplazar conversaciones cuando es un mal momento porque todos estamos tensos y no sería bueno ponerse a hablar, y he aprendido que “no pasa nada, hablamos mañana o pasado mañana”. Me siento muy satisfecha porque siento que he *madurado*, quizás ésta es la palabra que mejor se puede usar. (E9-5-28)

Siento que estoy en un proceso: no percibo la realidad como productos terminados, solamente veo procesos. Esto me tranquiliza, me ha aportado una tranquilidad de vida y de existencia. (E9-5-29)

Las invenciones, entendiendo por ello todo tipo de experimentos, construcciones, ideas o fórmulas tanto de orden físico como organizativas, que se ponen en marcha en las ecoaldeas en el correspondiente intento de alcanzar el ideal o los ideales de los habitantes, (ideales de los que hemos estado hablando y que se resumen en habitar en y con la naturaleza, vivir, o mejor dicho, convivir en colectivo y, por último, buscar una autonomía personal) reflejan la fuerza de voluntad de los propios actores para cambiar sus modos de vida. Reflexionando sobre ello, algunos de estos actores consideran que es gratificante sentir que sus experiencias repercutan en un cambio de pensamiento que se extienda a otras personas fuera de su propio ámbito.

Hay una voluntad decidida de aprender a vivir de otra manera. Pasar de vivir en la ciudad a vivir en el campo ya es como vivir en otro mundo. Para solucionar nuestros problemas no contamos (o no queremos contar) con lo que ofrecen las tiendas y los servicios del mercado. [...]. Optamos también por la manera de hacer las cosas que queremos nosotros, que es muchas veces, hacerlo uno mismo, no comprarlo, o no pagar a alguien para que lo haga. Esto es un proceso de transformación grande, un proceso de aprendizaje muy intenso. (E11-6-34)

[Me satisface] que esto sirva también de espejo a otra gente con la misma inquietud. Que sirva como una idea y que cada vez pueda sumarse más gente al deseo de vivir de forma más autónoma y libre... Una vida donde puedas decidir según tus criterios y no te sientas obligado a hacer una cosa u otra. Esto es un poco el objetivo, ser autónomo. (E13-1-5)

Llegando al momento de concluir este epígrafe, recordamos que en esta tesis tratamos de atribuir el sentido formativo de lo artístico a las interacciones que realiza un colectivo de personas que se han agrupado en función de unos ideales con respecto al entorno. Para ello, procedemos a revelar la sensación de satisfacción que experimenta cada participante durante el proceso constructivo de un ecohábitat.

En las citas literarias mencionadas se observa que todo lo que sucede en la interacción que realiza un sujeto con lo *otro* enriquece sus sentimientos personales, agudiza y amplía la sensibilidad del actor dialogante cuando busca autorealizarse, pues todos los factores externos

que encuentra en el proceso le hacen cuestionarse y, cuestionándose, llegar a empoderarse. Por ejemplo, podemos señalar el gusto o el placer que obtiene un individuo al trabajar acorde a los ritmos de la naturaleza mediante intervenciones directas. Después de involucrarse quince días en las montañas talando árboles y oliendo la resina, extrayendo los recursos para su propio uso y plantando pequeños árboles para mantener viva esta fuente de recursos, el sujeto vuelve a cierto estado primitivo, hasta el punto de que la naturaleza produce un impacto sobre su comportamiento. También, sirven como ejemplo las situaciones en que un sujeto expone la intención de apreciar la belleza natural como fin en sí mismo.

Al igual que las experiencias estéticas resultantes del arte ambiental, aquellas que son resultado de una vivencia de ecohábitat, se asientan en las sensaciones corporales y se proyectan sobre todos los aspectos de las prácticas cotidianas. Pero además, en los proyectos de construcción de un entorno de ecohábitat, gran parte del sentimiento de lo bello proviene de la satisfacción personal de poder realizar el ideal de vivir respetando al *otro*, ya sea la tierra y/u otra gente. La consecución de este ideal, palanca, por otro lado, del sentimiento de empoderamiento, no se puede segregar de las cuestiones éticas y de los valores sociales. Ambos asuntos deben integrarse en la memoria de cada sujeto (a través de las experiencias personales).

A partir de las entrevistas, nos damos cuenta de que, para un sujeto participante de una vivencia de ecohábitat, lo más parecido a tener una conciencia estética de haber cumplido los deseos, es el sentimiento del empoderamiento. O dicho de otro modo: una vez alcanzado el objetivo del deseo, el sujeto participante desarrolla un sentimiento de empoderamiento que, el contexto artístico, podríamos llamar conciencia estética.

Según el *Diccionario de acción humanitaria y cooperación al desarrollo* (2002), el empoderamiento se refiere al “proceso por el cual las personas fortalecen sus capacidades, confianza, visión y protagonismo como grupo social para impulsar cambios positivos en las situaciones que viven” (Murguialday, C., Pérez de Armiño, K., & Eizagirre M., 2002, p. 220). El origen de la filosofía del empoderamiento viene de los movimientos de educación popular surgidos en los años sesenta donde se ponía especial atención a la participación de la población local como metodología pedagógica. En los años posteriores, junto con el avance del feminismo, el término empoderamiento comienza a aplicarse a las cuestiones de género. El término, entonces, parece centrarse en el modo en que los oprimidos (ya sea por cuestión de clase, raza o sexo) alteran su posición subordinada en la sociedad local. El significado amplio del empoderamiento se refiere a un incremento de la capacidad individual para ser

más autónomo y autosuficiente.

En el ámbito artístico, el término empoderamiento se aplica sobre todo en la educación artística, donde las experiencias estéticas se convierten en una herramienta para la transformación personal. Hoy en día, podemos observar tácticas artísticas popularizadas que incitan a la apropiación colectiva de un espacio como vía de empoderamiento social. Por ejemplo, los proyectos colectivos para realizar esculturas o pinturas murales en y para los barrios marginados, que tienen el objetivo de construir una identidad colectiva y recuperar una de las memorias del lugar. Otro ejemplo serían los proyectos del Teatro Foro<sup>47</sup>, con modos de hacer provenientes del Teatro de los Oprimidos<sup>48</sup> desarrollado por Augusto Boal. En este tipo de proyectos se trata de intercambiar el papel *educador y educante, oprimidor y oprimido* en la construcción de una pieza teatral.

En esta investigación, cuando hablamos del empoderamiento, nos referimos al tipo de sentimiento que un individuo logra cuando refuerza su autonomía en un proceso de transformación personal (cambio de conducta, autorreconocimiento, etc.). En los proyectos de ecohábitat, empoderarse es ser capaz de ampliar los modos perceptivos y de trabajar desinteresadamente. En este sentido, el empoderamiento está relacionado con los valores que defienden los proyectos de ecohábitat que visitamos. Sin embargo, si desatendemos los deseos y motivaciones de las personas involucradas, y sólo miramos en función de su

---

47

Teatro Foro es un tipo de teatro que se pretende liberador y pedagógico. Este modelo de hacer teatro fue inventado por Augusto Boal. Con cada pieza teatral se intenta azuzar la independencia de pensamiento en el público a través de ejercicios y juegos que lo implican. Con este motivo, el tema que se presenta a través del Teatro Foro, circunda alrededor de los asuntos sociales locales. Los participantes de cada obra son tanto los actores profesionales como el público, denominado por Augusto Boal como *espect-actores* (el público que posteriormente tomarán el lugar de algunos actores para cambiar la historia).

El Teatro Foro cuenta con la siguiente planificación. En un inicio los actores profesionales representan una escena determinada de opresión. En la escena se plantean soluciones a esa opresión. Si hubiera un *espect-actor* que no estuviera de acuerdo con las soluciones propuestas por los protagonistas de dicha escena, este *espect-actor* sube a escena para sustituir el actor presente y cambiar la situación. Sin embargo, los otros actores intentarán mantener una determinada visión del mundo propuesto desde el principio para mostrar al resto de *espect-actores* que el sistema social no es tan fácil de cambiar. Las escenas pueden repetirse cuantas veces se quiera hasta que el *espect-actor* logre resolver la situación o desista o, en caso ulterior, si hubiera otro *espect-actor* que tenga una mejor idea, entonces este último sube a escena y ensaya su idea. En todo este proceso, existe un animador para resumir con claridad el significado de cada alternativa propuesta y preguntar si alguien no está de acuerdo. Si en un momento dado, algún *espect-actor* rompe la opresión impuesta por la estructura de la pieza, los actores deben abdicar de sus personajes e invitar a los *espect-actores* a ocupar su lugar.

48

El Teatro del Oprimido es un sistema de hacer el teatro desarrollado por el director de teatro brasileño Augusto Boal. En un principio, el Teatro del Oprimido se presentaba como un método latinoamericano. Se desarrolló en respuesta a un momento político concreto. Cuando en 1971 la dictadura en Brasil prohibió la representación de espectáculo popular sobre temas políticos, se iniciaron otras formas de hacer teatro como son los Teatros Invisibles y Teatro Foro. El Teatro del Oprimido consiste en que unos actores profesionales plantean una escena sobre un tema social que pasa de modo recurrente en el lugar presentado y deja que el público participe en el proceso de actuación para modificar lo presentado. El sistema de la Teoría Oprimida busca incitar nuevos debates y reflexiones del público sobre cómo resolver el conflicto para combatir con la opresión social mediante sus participaciones en la escena. Además, a través de las nuevas escenas montadas entre más espectadores que toman también el rol de otros personaje, las actuaciones de cada cual propone crea una escena compleja y visibiliza la cultura local sobre la opresión diaria entre diferentes actores sociales que se queda todavía para resolver.

autonomía económica y alimentaria, raramente podremos elaborar un discurso sobre lo estético.

A continuación, presentamos los sentimientos de cada sujeto participante vinculados al empoderamiento a partir de sus propias palabras, las cuales apuntan hacia el logro de la autonomía y la posibilidad de poner en práctica la creatividad.

Poder autogestionar su vida proporciona satisfacción y libertad a un aldeano.

Tuve la suerte de que me dieran una máquina para hacer pasta [de masa de cereales] y salió bien. Sale lo justo como para sacar el dinero que necesito. Porque siempre se necesita algo de dinero ¿no? Esto me da la libertad de levantarme cada mañana y preguntarme: –¿Hoy qué hago? Voy a hacer esto, voy a hacer lo otro–. No tengo una obligación... Las obligaciones son las que me marco yo o que nos marcamos como grupo. Esto te da una sensación de empoderamiento y de satisfacción muy grandes. (E13-2-13)

Es muy básico y primitivo. O sea, ¿qué necesita un ser humano para vivir? Pues un techo y comida. Con esto ya puede vivir. Luego puede pedir más cosas... Si todo el mundo tiene un techo y comida, puede empezar a ser feliz. (E13-3-17)

En los proyectos de ecoaldeas, resulta obvio que un actor, para lograr autonomía, necesita hacer sostenible tanto el ecosistema local como las relaciones que en este se dan.

Sin cuidar a la gente ni cuidar la tierra, no puedes tener autonomía. (E13-7-56)

A nivel individual, lo que emociona a los participantes de los proyectos citados en relación con el tema del ecohábitat es poder lograr la autonomía personal y la autonomía económica, vivir con la naturaleza y vivir en colectivo. Sin embargo, la sensación de empoderamiento que experimenta el sujeto no sólo responde a inquietudes únicamente individuales. En el proceso constructivo, la sensación de ser partícipe radica en la experiencia de improvisar la manera de autogestionarse y de reflexionar sobre cómo se quiere vivir por parte de cada participante. Las expectativas y los modos de hacer de cada participante se convierten en las fuentes que aseguran el potencial de la creatividad que se genera en el

contexto relacional del entorno de ecohábitat.

[Empoderarse] es darse cuenta de que todos podemos tener un terreno y tener unas semillas y abastecernos. Ser más independiente y no estar dentro del consumo habitual, yo creo que te da este poder [referido al poder de acceder a un modo de vida más independiente del mercado capitalista] (HU4-3-31)

Ser conscientes de la propia autonomía y del alcance global de los propios actos, conlleva un proceso de transformación personal que redundará en el propio fortalecimiento.

Para mí todo esto tiene importancia para el empoderamiento. Está muy bien que los grupos humanos intenten ser capaces de entender cómo funcionan las cosas y de proveerse a sí mismos al máximo, o por lo menos, ponerse de acuerdo sobre cómo quieren hacer las cosas. (A2-6-33)

Es muy satisfactorio ver que una idea que tenías como deseo, la puedes materializar [por ti mismo]. (B3-5-39)

Las personas que habitan en colectivo consideran que la responsabilidad que se genera en las interacciones diarias favorece el cuidado mutuo y se sienten satisfechos por ello.

Es una responsabilidad querida. Yo puedo decidir no participar en estos espacios si quiero. Lo hago porque quiero. Hay mucha responsabilidad en el hecho de vivir así. Muchos momentos en que haces lo que haces por responsabilidad. La gracia de intentar vivir de esta manera es que estas responsabilidades son [auto]creadas. (E11-12-69)

Entender que las responsabilidades forman parte del juego de vivir me parece que es un proceso de maduración personal. [...]. El hecho de vivir de esta manera en la que tomas decisiones cada día sobre el trabajo que tienes que hacer, te ayuda a vivir con más satisfacción esta responsabilidad. (E11-12-75)



La experiencia de la autoconstrucción da a los constructores la libertad para poder ser creativos. Uno se da cuenta de que es capaz de conseguir más cosas de las que pensaba apoyándose en sus manos y de crear una nueva realidad ajustando sus necesidades.

Construir nuestras propias casas genera una sensación de empoderamiento super fuerte. De no saber nada de arquitectura y de no haber hecho nada con las manos, ni de haberte planteado nunca antes el reto, ni de saber si quiera que somos capaces... Con todas las dificultades que lleva, al final, las hemos hecho. ¡Qué fuerte! ¿no? Es difícil de explicar la sensación que te da esto... (E13-3-15)

El sentimiento de empoderamiento surge también del impulso de la creatividad colectiva. Se trata del momento en que un sujeto se siente confiado por tener alianzas e inspirado por la implicación de otros actores al realizar un trabajo en común.

Lo que más me alucina de este sitio es que propones algo y si es viable, se lleva a cabo entre todos. Realmente hay espacio para soñar e imaginar. E incluso respecto a cosas de infraestructura [generalmente más complejas]. (HU2-4-37)

Aquí tienes que ser tú mismo quien se marque un objetivo. Piensas en hacer esto y en qué necesitas para ello. –¿Necesitamos un baño nuevo? –Sí. –Pues necesitamos conseguir tejas y, la madera, puedo pedírsela a fulano del aserradero. Etcétera. Es participar en un conjunto. (E4-5-39)

### 3.3. EL ESPACIO DE LA INTERSUBJETIVIDAD

En este apartado presentaremos “el espacio de la intersubjetividad” como la segunda codificación axial de la Teoría Fundamentada. Extraeremos las fuentes teóricas y prácticas que se observan en el trabajo de campo en relación a esta categoría para explicar con más claridad el significado y la función del espacio de la intersubjetividad en el proceso constructivo del entorno de ecohábitat.

El siguiente diagrama muestra la correlación entre la categoría de “el espacio de la intersubjetividad” y “los principios del cuidado mutuo”. Esta perspectiva se sostiene a partir de las codificaciones abiertas de “lo bello de la construcción colectiva y participativa”, “lo bello de escuchar y de ceder el protagonismo” y “lo bello de generar diversidad”.

En esta investigación, hablamos del espacio de la intersubjetividad para enfocarnos en uno de los aspectos espaciales donde se hacen visibles las voces de los diferentes sujetos implicados en el proceso constructivo del lugar y donde cada sujeto está abierto a adaptarse a los actos formativos de sus compañeros.

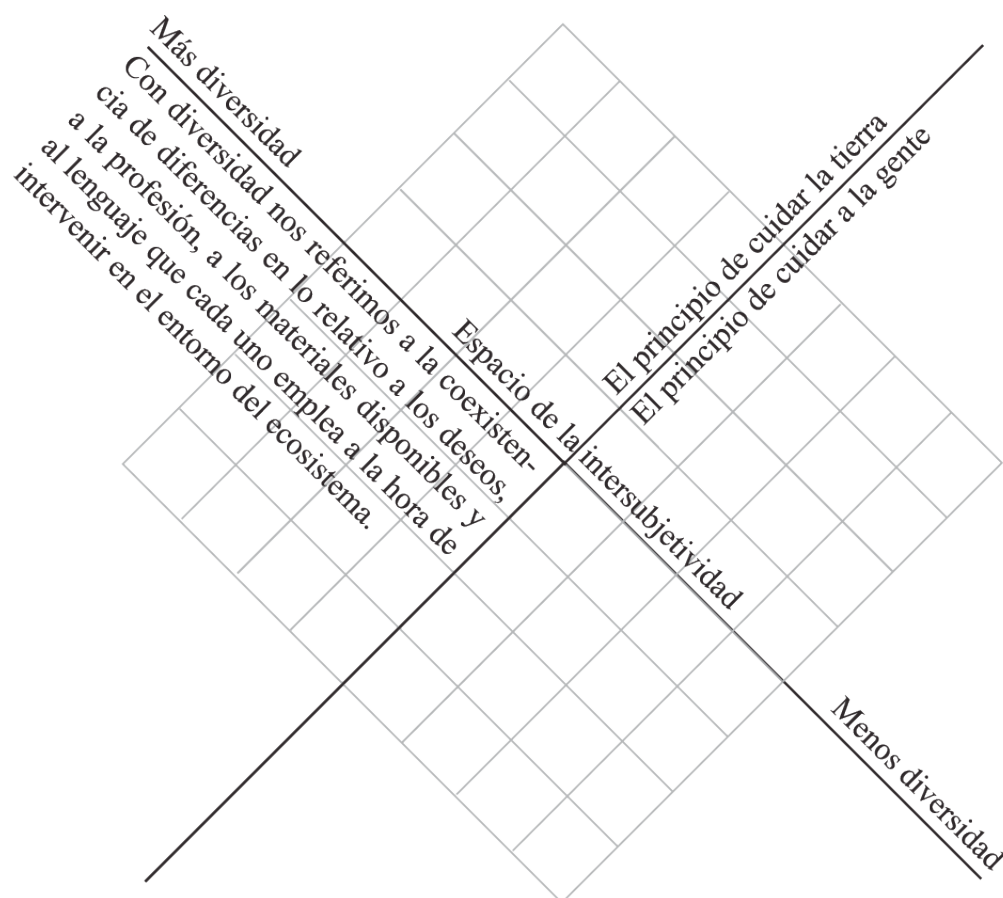


Fig. 6: Estructura que muestra la intersección de los dos conceptos principales.

Para empezar con la observación de “el espacio de la intersubjetividad”, nos centramos primero en el concepto de “intersubjetividad”. La intersubjetividad no se refiere a la conjunción aparente de los pensamientos entre diferentes personas, sino al sentido común y a las condiciones *a priori* que se comparten entre el *yo* y los *otros* y se enuncian en un diálogo (Lin, 2005). Cuando un sujeto lleva sus acciones comunicativas a la práctica (hablar y escucharse), logra conocer la intersubjetividad que subyace entre él y sus compañeros. Se trata de lograr una comprensión previa y compartida de los conocimientos entre diferentes pensadores para la definición, ampliación y ajuste de las metodologías con el fin de obtener un marco cognitivo objetivado.

En los años veinte, Edmund Husserl introdujo el concepto de intersubjetividad en la fenomenología. Posteriormente abanderó el debate entre la filosofía del diálogo (una relación del *yo-tú*, que trata al *tú* como compañero de diálogo) y la filosofía trascendental (una relación de *yo-yo* ajeno (*alter ego*), donde se busca el *ser original del otro en el yo ajeno* o en sus modificaciones existenciales). Husserl introdujo el concepto de intersubjetividad para presentar, de modo objetivo, la ciencia de la subjetividad trascendental y evitar así que su tesis se quedase en un solipsismo (Theunissen, 2013). Al considerar que la subjetividad trascendental manifiesta la postura del sujeto acerca de su aproximación al conocimiento, Husserl concibe la subjetividad del hombre (*ego trascendental*, yo universal) como el núcleo que compone el conocimiento y el nexo que enlaza con todo lo percibido, esto es, aquello que otorga significación a lo observado y justifica la teoría propuesta.

Sin embargo, cabe preguntarse, si la subjetividad trascendental es universal. ¿Por qué el pensamiento de cada individuo sobre el mundo es diferente? Si la subjetividad trascendental trata de una unidad absoluta y cualquier persona puede desarrollar su criterio para concretar lo percibido en conocimiento y regir el mundo, cada percepción personal sobre dicho mundo corre el riesgo de caer en la forma radical de subjetivismo, en que uno no reconoce nada más allá de la propia existencia de su mente. Para defender la ciencia objetiva de la subjetividad trascendental, Husserl recurre a la fenomenología (intersubjetiva, *alter ego*) para revelar la constitución del *ego trascendental* como un objeto de investigación junto con la constitución objetiva del mundo antes de exponerlo como el punto de partida de la filosofía trascendental. En este sentido, la tesis de la intersubjetividad aplicada por Husserl se dirige a revelar la interconectividad de los dialogantes como diferentes individuos y la formación del

sentido común entre ellos. Cuando se aplica “el modo de conocer empático<sup>49</sup>”, uno puede reconocerse desde el *otro* y compartir su visión desde el *yo ajeno*, acogiendo el sentimiento, la formación y el juicio de ese *otro* si se reconoce como miembro dentro de una comunidad donde sus miembros son observados de igual modo en el mundo.

A partir de los años sesenta, Jürgen Habermas y Paulo Freire usaron el concepto de intersubjetividad en la descripción de la formación del espacio público y de la autorrealización personal. En nuestra investigación tomaremos estos autores como referencia dado que los contextos donde ambos desarrollan el concepto de la intersubjetividad son parecidos a aquellos que observamos en nuestro trabajo de campo.

En los años setenta, Jürgen Habermas se fijó en el juego del lenguaje (*sprachspiel*) de Wittgenstein para desarrollar una teoría de la esfera pública política en la cual la estructura comunicativa era capaz de resistir la dominación de la autoridad (Ye, 2004). Por otro lado, Paulo Freire, (junto a otros pedagogos como Yvan Illich, Orlando Fals Borda, Darcy Riberio) consideraba que la educación liberadora trae consigo un cambio relacional entre educador-educante y opresor-oprimido (Blanco, 1992). El reconocimiento de la subjetividad de ambos discursos realizados por las praxis lingüísticas favorecería que el pueblo latinoamericano se liberase de su situación actual como pueblo oprimido.

A diferencia del “modo de conocer empático” que describía Husserl, en que cada sujeto intérprete se comporta ante los otros como un observador pasivo, en el discurso de Habermas y Freire, la noción de intersubjetividad se fundamenta en la presuposición pragmática de los actos del habla, esto es, de la relación dialógica que un sujeto puede establecer con los otros.

La idea de la intersubjetividad que desarrolla Habermas se basa en la interconexión entre el *yo* y los modos de expresar y comprender. Habermas analizó los aspectos comunicativos en la habla argumentativa, refiriendo a estos el acto locucionario (que otorga el significado a un objeto), el acto ilocucionario (que impone tensiones a la proposición enunciada al decir algo) y el acto perlocucionario (que consiste en lograr ciertos efectos por decir algo). Consideraba que un diálogo intersubjetivo fomentaba el intercambio de opiniones de forma libre, pudiendo llegar a construir relaciones convalidadas y discursos exentos de coacciones.

---

<sup>49</sup> Según Michael Theunissen (2013), para describir la constitución intersubjetiva del Yo objetivo, el modo de conocer empático consistía en la traslación temporánea de la subjetividad de un sujeto hacia la de otros, siendo él mismo consciente de esto para verse a sí mismo partiendo de puntos de vista de los otros. De este modo, un sujeto puede conocer a su yo objetivo al igual que a las otras cosas objetivas.

Los aspectos de la intersubjetividad que se plasman en las acciones comunicativas no sólo recuerdan a Habermas las relaciones sociales del espacio público que tanto había idealizado, sino también traen a colación la comprensión mutua entre varios dialogantes para conseguir el desarrollo cognoscitivo de un mundo objetivo. Habermas entiende que la enunciación es una respuesta a otras enunciaciones y que cada comprensión es un acto de descodificación, un proceso de recepción activa y no pasiva. Para lograr la comprensión común del mundo objetivo hace falta el desarrollo intersubjetivo del juicio cognoscitivo en todos los investigadores. El sentido pragmático de la estructura lingüística hace conciliar los contrastes existentes entre una “teoría de la verdad” con la “teoría de la intencionalidad”, esto es, la disolución fenomenológica de un concepto ontológico de mundo ante las prácticas del conjunto. En un diálogo intersubjetivo, los factores que constituyen el significado de un enunciado entre hablante oyente y oyente hablante justifican la subjetividad de un individuo y la de los otros dialogantes, y concretan también la formación del objeto investigado como la *forma formante*.

En el discurso de Paulo Freire, el concepto de intersubjetividad se desarrolla en el ejercicio de “la educación problematizadora”<sup>50</sup>. Las acciones comunicativas entre tú-yo, vosotros-nosotros, hablante oyente o hablantes oyentes esbozan una situación en que cada sujeto tiene que respetar de antemano la subjetividad de sus oponentes y superar la dualidad de opresor-oprimido. La intersubjetividad en este caso hace hincapié en la relación dialógica que un sujeto establece con el *otro*, en que un sujeto reconoce la liberación de su subjetividad como un individuo no coartado y autorrealizado a partir de la vista y la comprobación de los otros dialogantes.

El educador ya no es sólo el que educa sino aquel que, en tanto educa, es educado a través del diálogo con el educando, quien, al ser educado, también educa. Así, ambos se transforman en sujetos del proceso en el que crecen juntos y en el cual “los argumentos de la autoridad” ya no rigen (Freire, 2012, p. 72).

---

<sup>50</sup>

Paulo Freire propuso la “Educación problematizadora” como modelo opuesto a la visión “bancaria” de la educación. Mientras que esta última se emplea para domesticar al público, la “educación problematizadora” permite que los educados cuestionen sus propias situaciones preguntándose qué pueden hacer para resolver los problemas que se encuentran. Motivando a los estudiantes a preguntarse para encontrar respuestas, esta pedagogía logra que los estudiantes compongan ellos mismos su conocimiento, esto es, que encuentren el significado de cada información y cuestionen los conocimientos dados.

El proceso comunicativo entre el *yo* y el *otro* que sirve para el reconocimiento más libre de la subjetividad se encuentra en el estilo de redacción de Fiódor Dostoievski. En sus novelas ha construido situaciones en que todos los personajes actúan como individuos completos. En cada historia que escribe, la voz del autor no supe a la de los personajes. Es más, en el desarrollo de sus novelas, las interacciones entre diferentes personajes crean relaciones dialógicas, lo cual le permite desarrollar libremente la subjetividad de cada personaje. En el transcurso de cada escena, se observa que el autor invierte su mayor esfuerzo en ponerse en el lugar de los personajes en cada momento adaptándose a la historia personal de cada personaje. Entre pregunta y respuesta, afirmación y acuerdo, afirmación y objeción, escenas conflictivas y de reconciliación, se observa una comprensión global de la enunciación entre el *yo-otro*. Tomando cada enunciación como unidad de comunicación lingüística, las interrelaciones con el *otro* abundan. El uso del lenguaje, su ideología y cosmovisión diversifican el modo comprensivo del autor acerca de su propia enunciación cuando se somete al rol de cada personaje. La influencia que cada personaje recibe de los otros, indica el propio avance de los estados psicológicos del autor, la transformación y la autorrealización de su subjetividad.

Mijaíl Bajtín (1997), el crítico literario de la obra de Dostoievski, propuso la teoría del dialogismo para describir este tipo de comunicación entre el *yo* y el *otro*. El reconocimiento completo de la subjetividad del autor se realiza a través del conocimiento (identificación) de los personajes creados por él. De tal forma que “el Ser dialógico” tiene su subjetividad en el estado de interdependencia entre el *yo* y el *otro*, en un proceso participativo que se mantiene abierto dialogando y reflexionando. Dice Bajtín:

La correlación de las categoría de imágenes del *yo* y del *otro* es la forma de la vivencia concreta de un hombre; y esta forma del *yo* en la que yo me vivencio a mí mismo como algo único, se distingue radicalmente de la forma del *otro* en la que yo vivencio a todos los demás hombres sin excepción. También el *yo* del otro hombre es vivenciado por mí de un modo totalmente diferente de mi propio *yo*; el *yo del otro* se reduce a la categoría del *otro* como su momento; esta diferencia tiene importancia no sólo para la estética, sino también para la ética. (Bajtín, 2003, p. 43)

En la sociedad contemporánea, siguiendo las líneas de la intersubjetividad

desarrollada por estos autores mencionados, muchos investigadores (Y.B, Yeh, 2004; A. Bar-Turu; 2010; C. Fuchs, 2014) señalan que las herramientas de comunicación en redes, por ejemplo Facebook y BBS (el sistema de tablón de anuncios en las redes) hacen posible la formación del espacio público en plataformas virtuales que Habermas (2002) idealizó. Se trata de un espacio en que las personas interesadas pueden tener un diálogo en una estructura horizontal con los desconocidos y convertirse en actores participativos, fomentando entre sus discusiones una visión intersubjetiva.

En el muestreo teórico de esta investigación, las asambleas y las asambleas emocionales<sup>51</sup> son creadas con la finalidad de generar diálogo entre los diferentes sujetos implicados. Son espacios en que albergan los gestos colectivos del cuidado. En estos espacios se concibe que “los modos de escuchar” y de “ceder el poder” son modos interpretativos y creativos que hacen posible el desarrollo de una intersubjetividad. En los espacios de diálogo se subraya la importancia de la coexistencia de las diferencias para que el trabajo cotidiano colectivo no arrase la individualidad de cada actor. También, se hace evidente el intercambio de las tradiciones formativas, influjos culturales, de costumbres y de técnicas. Revelando todos los factores influyentes en la constitución de la disposición de cada individuo y convirtiendo la interacción (diálogo) en una práctica colectiva, el concepto de intersubjetividad en una discusión se basa en el intercambio de informaciones cognitivas y sentimientos.

El concepto de la intersubjetividad también se observa en un proceso autoconstructivo colectivo. En las intervenciones cada participante observa el lenguaje del entorno donde va a intervenir, poniendo en juego así sus creativities, y al mismo tiempo, dejando espacios para que otros intervengan. Este proceso de actuar y dejar actuar, percibir y crear, muestra la condición de los espacios de intersubjetividad en los cuales tratamos de profundizar. Siendo la obra un proceso constructivo en sí, según comentan los actores, la percepción estética radica en la sorpresa que le sobreviene a cada sujeto al adaptarse continuamente a otros puntos de vista y al placer que uno siente cuando reconoce su crecimiento personal en todo este proceso.

En el caso de los huertos urbanos los espacios de la intersubjetividad se forman gracias al constante proceso colaborativo. Cualquier intervención realizada por un sujeto

---

<sup>51</sup> En los proyectos de ecoaldeas y de *cohousing*, las asambleas de emociones representan un espacio para cuidar a cada miembro del proyecto. Concretamente se trata de un espacio de comunicación donde se deja hablar a todas las personas por turnos. Cada participante saca sus sentimientos acerca de lo cotidiano mientras los otros escuchan sin entrar en juicios. El objetivo es tratar las emociones como material externo para que el grupo pueda reconocer de modo objetivo los problemas de fondo de las relaciones o de la estructura grupal.



puede dar una sorpresa a los otros participantes, y al final, con el tiempo, el espacio en sí se convierte en el fruto de creaciones colectivas. La sensación creativa que se genera y que se comparte entre los participantes y constructores del huerto concurre en el atributo de la experiencia estética como lo mostraremos más adelante. “Lo bello” en este contexto no se rige por lo visual sino por los sentimientos de sorpresas y alegría.

La creatividad colectiva que se genera en un espacio de intersubjetividad está vinculada al poder de las palabras. A través del intercambio de opiniones, cada participante ejercita su imaginación para construir una imaginación colectiva, contribuyendo a “crear” en un proceso interpretativo.

Lo que hacemos en esta plaza es un tipo de creatividad compartida. Cada uno hace sus aportaciones. Vamos sumando cosas y esto sí que es un modelo de creatividad ampliada. Luego vamos hablando. No sólo se trabaja, sino que se opina, se comentan cosas, y esto también es una especie de foro de ideas. Nos comunicamos. Entonces, sí que hay creatividad, porque de hecho, hemos conseguido cosas que son muy creativas. Hemos diseñado bancos, hemos inventado cómo hacer un sistema de riego... Todo está pensado en el ambiente colectivo de aquí. Y uno va añadiendo lo que dicen otros. Creo que sí, la creatividad es una cosa claramente que se puede registrar, por muchas acciones concretas que se pueden ir detallando. (HU3-4-27)

En los proyectos de autoconstrucción y autogestionados/cogestionados el desarrollo y la finitud del proyecto no se limita ni por el tiempo ni por el espacio. Al tomar a estos proyectos como una escultura colectiva, se observa que son las relaciones personales y las iniciativas propuestas y realizadas por los participantes los factores que rigen el proyecto y marcan la escala de operación de las obras.

No es el lugar el que cambia a la gente, sino la propia gente la que cambia con el lugar. En el fondo, hablando un poco filosóficamente, todos tenemos una necesidad vital de expandirnos socialmente. Lo que pasa es que esto está muy acotado por las formas industriales de llegar a los sitios. En “El Campo de la Cebada” es muy diferente, porque esto depende del propio ciudadano quien a su vez depende de los siguientes factores: el nivel de implicación, el nivel de

aceptación de las cosas que ve, lo que consigue de este lugar y lo que traslada fuera. Esto es realmente enriquecedor. (EC2-12-57)

En un proyecto autoconstructivo se observa que lo bello se logra en el mismo proceso de trabajo y no en su finalidad. Uno de los aspectos que emociona a los actores implicados lo procura el trabajo en equipo que se encamina hacia un objetivo común, y los modos de relacionarse que se desarrollan para esta finalidad.

La fuerza colectiva trabajando con un objetivo común es super bello. Es como una cristalización de energía. Es como cuando una energía se materializa. La forma en que se materializa es a través del trabajo colectivo. (E13-7-50)

Con treinta y cinco años tuve una experiencia de trabajo colectivo en un campo de trabajo haciendo casas de balas de paja, y para mí fue una experiencia increíble, porque trabajé incansablemente a cambio de una comida. Pero fue una experiencia que me trastocó, sentí que participaba de un equipo humano por primera vez en mi vida [...]. El año siguiente me apunté un taller de adobe y de ahí he conseguido que formemos una cuadrilla para difundir esta técnica constructiva. (B4-2-9)

A mí personalmente me emociona muchísimo; de hecho ahora, por ejemplo, cuando veo las casas, veo que son muy bonitas y acogedoras. Me da igual no vivir luego en esas casas. Aunque viva en otro sitio, para mí el proceso de construirlas ha sido más importante que el resultado [...]. La belleza está en sentir que la gente se queda muy contenta o apreciar los vínculos que se crean. Es todo muy bonito. (E13-7-51)

La belleza de los lazos sociales, de las amistades que se crean, de los vínculos que se crean, de los momentos puntuales que nos encontramos, hacemos algo juntos y te sientes a gusto con ello. (A2-3-15)

En el caso de las ecoaldeas los problemas que surgen de la convivencia grupal nos permiten fundamentar la importancia de los espacios de intersubjetividad en la construcción

colectiva.

En el principio de esta investigación pensábamos que lo bello se basaba en la cohesión social, que surgía de la convivencia. Pretendíamos investigar los modos en que la belleza surge de las relaciones entre las personas, pero tras haber escuchado los comentarios de las personas involucradas en los proyectos de la convivencia, hemos renunciado a esta idea.

Hay miembros en este tipo de comunidades que podrían incluso admitir que la coherencia social es un mito de la convivencia. Consideran que es más interesante pensar que la cohesión se genera cuando los ritmos de todas las personas se encaminan hacia un objetivo y la convivencia fluye. Lo cual demuestra que el estado de cohesión se produce sólo de forma ocasional.

Habitualmente se cree que hay que ir hacia algún tipo de cohesión, después, si no llegas, te frustras. Quizás sea más práctico dejar de creerlo por si acaso resulta que es una “creencia” y nada más. (E6-14-76)

Según esta observación, queda claro que para desarrollar las formas del cuidado mutuo en una comunidad, los habitantes no buscan crear un ambiente de cohesión, sino que prueban distintos modos de hacer y de convivir para resguardar el valor de respetar al otro.

Desde la óptica de un miembro del proyecto de *Cohousing* a quien entrevistamos, la decisión de vivir en comunidad formando un colectivo es *bella* cuando fluye el ánimo del conjunto, pero cuando se producen tensiones (por el problema de rango en el grupo o por una crisis emocional que enturbia el ambiente), la experiencia de convivir y la gestión emocional se transforman en algo complejo que gestionar. En este caso, observamos que el entrevistado, en vez de usar la palabra *bello* cuando continúa describiendo su experiencia, emplea la palabra *sublime*. Al hacérselo notar, nos indica que *sublime* es un término más adecuado porque incorpora la parte más ambivalente de la convivencia. Con esto entendemos que la convivencia colectiva es una experiencia intensa que puede trascender a los propios actores. Sin embargo, es justamente por las dificultades que surgen, que se hace necesaria la presencia de un espacio para manejar las emociones y para marcar las pautas del cuidado mutuo.

Era una vivencia muy intensa. Hemos conseguido momentos muy intensos en

todos los sentidos. Intensos de decir que no me cabe más felicidad, intensos de decir que esto es lo más horrible que me ha pasado en mi vida, a nivel de crecimiento personal, a nivel de relación, a nivel vivencial y de emoción. ¡Es muy fuerte! Ha habido noches de hogueras en las que nos hemos puesto a cantar, espontáneamente, desde la improvisación: una pequeña guitarra, a la que se añadía una flauta y luego venía un acordeón y todos cantábamos... Luego venían los bailes. Cuando nos daba la mañana, decíamos: “esto que hemos vivido es mágico”. (E7-6-30)

La palabra sublime es un nivel de experiencia muy intenso. Sublime es lo que dicen los románticos sobre el paisaje. Un paisaje de tormenta con un naufragio es sublime, porque te traspasa. Es mucho más poderoso que tú y aunque te puede causar la muerte, pero sólo la experiencia de haberlo vivido ya te llena como experiencia, da igual que te mueras. El hecho de convivir y de conectar a un nivel emocional, en un plano político, ideológico, logístico de vivir, de cómo organizar, que esto tenga algo de relación con lo que piensas y cómo piensas que tenga algo que ver con lo que tú sientes, es muy difícil. Esto es muy difícil... además, hacerlo con veinte adultos más y con niños... (E11-8-49)

El rango en el grupo es un factor que empaña la convivencia.

Intentar ser coherente con lo que tú piensas que tienen que ser las cosas y qué son realmente. Podemos pensar que tenemos que ponernos de acuerdo o podemos pensar que nadie manda y todos mandamos igual. Esto es mentira. Siempre hay alguien que toma más poder sobre otro o sobre ti mismo, o tú a veces eres quien mandas. (E11-8-50)

Existen diferencias y matices sobre si deben imponerse las emociones y la subjetividad de cada individuo para conseguir conectar con las emociones y la subjetividad de las otras personas en una construcción colectiva.

O sea, es difícil encontrar la belleza allí [en la manera de vivir ensamblaria].

Es muy agradable sentir que las cosas fluyen, yo no lo llamaría tanto “belleza” cuando hablo de la comunidad o de cómo vivimos, sino que lo llamaría “tener la sensación de que esto fluye”. A veces hay tensiones que son creativas, pero hay tensiones que te dan miedo, que te frenan, que te sacan para afuera. (E11-9-51)

El grupo lo que tiene es un círculo. El círculo te permite relacionarte con muchas personas sin la necesidad de estar constantemente con las emociones activadas. Tú puedes emocionarte en un espacio de serenidad, de acuerdos, de respeto, pero sin necesidad de estar con el interruptor emocional puesto, de sacar: ¡cómo te quiero, cómo te aprecio, cuánto disfruto contigo, cómo tú y yo nos alimentamos o cómo tú y yo empezamos a “cocrearnos”! Esto tiene encanto, pero también es cansado. (E2-6-30)

En nuestro trabajo de campo, se observa que tanto el nodo de “escuchar y ceder el poder” como el de “generar diversidad” reflejan las acciones y las posturas que toman los participantes del proyecto para resolver los problemas de convivencia del grupo. Igual a la observación de Bajtín sobre el dialogismo, al tomar los espacios de discusión de un proyecto colectivo como un espacio de la intersubjetividad, cada sujeto tiene un espacio para crecer. La estructura de este tipo de espacios da pie a que intervenga todo el mundo en relación a lo que desea; si actúan desde el cuidado de las personas, las necesidades se exponen, se comunican y se gestionan. En las comunicaciones cotidianas cada personaje aparece como “inacabado”, capaz de transformarse y crecer junto con las interacciones de los otros, ajustando sus palabras con el tema propuesto, con las intenciones y con las formas de composición de la enunciación de sus compañeros.

A partir de allí, diferentes voces fluyen en el espacio. Un sujeto deja que la subjetividad del grupo (variante) interactúe con la suya y que promueva una construcción colectiva. Escuchar y ceder el poder en la convivencia hacen visible nuestro entendimiento sobre el proceso dialógico, el cual produce a la vez un padecimiento y una emoción positiva que mueve la sensibilidad del sujeto. A cada sujeto participante no sólo le conmueve el hecho de poder compartir determinado entusiasmo con sus compañeros sino que la perspectiva de los otros le inspira o provoca (a cada uno) los sentimientos menos desarrollados en su vida cotidiana. Este aspecto explica la sensación de crecimiento personal que hemos mencionado.

No me satisface lo que tú me dices como una sola voz; quiero decidir la mía, y más grande, más grande; quiero escuchar también qué es lo que dicen los demás. (E12-9-53)

Porque estás creando. Es apasionante y potente. Cada persona con sus mochilas [historias personales]. Pero cuando te reúnes para ponerte de acuerdo, para hacer algo juntos [...] para mí es un poder impresionante. Esto es la base para mí de lo social, de la construcción colectiva y abarcable. (E12-9-50)

El problema de la democracia es que somos millones de personas, pero si tú puedes crear un espacio donde cada uno se sienta con suficiente energía y legitimidad para decir: pongo sobre la mesa mi idea y quiero que se respete.... Esto no quiere decir que se vaya a hacer lo que yo quiera, sino que voy a tener que ponerme de acuerdo, que ceder poder, que ser humilde y respetuosa... y esto me enseña a ver lo que quiero que los demás lo hagan conmigo. (E12-9-50)

A mí, hay algo que me gusta de las asambleas o de los espacios asamblearios, que es cuando realmente hay una escucha activa y ocurre una cesión de poder. Lo que pasa a veces es que hay gente que tiene las ideas más claras o que tiene más facilidad de palabra y dice “¡vale!, es esto”, pero que esto sea más compartido, que se ceda voz a los que son más tímidos, a los que no tienen tanta facilidad de palabra, supone una transformación. La transformación no es que haya un líder que te diga “¡por aquí!”. Esto no es suficiente. Sí, es una manera, aunque incompleta. Si la transformación no la llevas dentro, no la vives dentro, la asamblea no se acaba [porque el tema sigue dando vueltas entre quienes discrepan]. Aunque, y si lo digo me emociono, provoca mucho dolor a veces también, porque es muy fácil pedir que te respeten y respetar, pero a veces ni respetas ni te respetan. A veces duele mucho porque no sabes cómo decir las cosas. (E12-9-54)

En un espacio con diferentes subjetividades, tener en cuenta la presencia de los *otros* y ceder el protagonismo contribuye a la construcción de la subjetividad.

Lo que siento es que, para mí, el crecimiento más grande a nivel personal es verme yo, dentro de un grupo, siento justa, intentando realmente salir de mi propio ego. (E7-5-23)

Tenemos esta tendencia a querer que nuestro ego esté en el centro porque hemos sido educados hacia esto. En cambio, pocas son las veces que hemos conseguido realmente que no esté nuestro ego en el centro, que no nos importe fundirnos con el otro y crear a partir de ahí. (E7-7-33)

Es un proceso de convivir que te da una satisfacción muy grande. Pues que tú participas en esto, tomas conciencia de que tienes voz. Lo que dices es igual de importante que lo que dicen los demás. Está bien tener un lugar para decir: “esto lo lidero yo”, “esto lo voy a sacar adelante yo”, o [respecto al cuidado mutuo] “voy dejar que me cuiden”, “voy a dejarme llevar” (E11-5-32)

Se observa que para crear un espacio de intersubjetividad durante un proceso de construcción colectiva, debe realizarse una crítica personal como vía para hacer efectivo y alcanzar la virtud del cuidado mutuo.

Cuando aparecen estas diferencias, podemos marcharnos, que cada uno se vaya hacia un lado que es lo que se hace el noventa por ciento de las veces. O podemos afrontarlo, no enfrentarnos, porque si no, nos vamos cada vez más lejos. Si lo afrontamos y vamos acercándonos, podemos llegar a darnos cuenta de qué es la diferencia y si se puede convivir con ésta, si se puede llegar a un acuerdo o si no se puede convivir. Si conseguimos llegar a un acuerdo podemos pasamos a otro momento del ciclo, que es un momento muy bonito en el cual nos sentimos fuertes, unidos, enamorados y maduros, pero en el vacío porque de nuevo vuelve a estar algo por decidir una vez más. (E7-9-39)

El nodo de “generar la diversidad” es una respuesta para alcanzar el cuidado de las



personas y para la realización del ideal de la convivencia. En vez de mitigar las diferencias entre las personas para alcanzar la cohesión del grupo, lo que se busca en un proyecto de convivencia es la convivencia de la diversidad, esto es, crear espacios que permitan la coexistencia de las diferencias para la realización del cuidado mutuo. La invención y reinención de este tipo de espacios es también un lugar donde se pone en juego la creatividad de las personas involucradas.

Aquí estamos personas muy diferentes: personas que bajamos mucho a Iruña, personas que no bajan casi nunca; personas que usan coche y personas que no lo usan; personas que leen y personas que no leen. Hay muchísimas diferencias. Y algunas diferencias tienen espacios de bastante dificultad o desafío que son importantes. Cada persona tiene lo suyo y, colectivamente, tenemos retos o desafíos que son bastante intensos. Esto es lo que mueve pasiones. (E6-6-30)

Más que mejorar la cohesión, el desafío es convivir con las diferencias. Este desafío es verdaderamente aprender a gestionar y convivir con las diferencias. Ser capaces de imaginar y llevar a cabo una sociedad donde todas las diferencias tengan su sitio. Todavía estamos en el camino. (E6-7-33)

Al contrario de muchos estudios que reflexionan sobre la participación colectiva, tras nuestra investigación y en base a nuestros datos empíricos, pensamos que la identidad es un tema complicado de discutir en los proyectos de convivencia, entendiendo que tener una identidad presente/fuerte favorece la aparición de problemas como el rango y el rol. Como el reto de los proyectos es el de convivir juntos para realizar el cuidado de sí, nos hemos dado cuenta que cuestiones como “ser inclusivo”, “tener la diversidad presente” y “no intentar distinguirse del resto” son claves para la convivencia diaria.

Siempre hay unos criterios que se establecen como un filtro inicial, que en este caso son más o menos sencillos: la cooperación, la cultura libre, la gratuidad, la transparencia y la democracia asamblearia. Si te ajustas a estos perfiles, vale. Si piensas hacer negocio, hacer la obra propia, apropiarte de los espacios y marginarte del colectivo, no tiene sentido un centro social, tiene sentido

estarte en otro sitio, pero para esto hay otros espacios: museos, la Casa Encendida, las galerías, los colectivos artísticos, los colectivos políticos. Este espacio tiene su propio perfil y no todo el mundo encaja. Cuando alguien entra con un ánimo no afín a estas características, no encuentra su sitio. Si no colabora, si guarda las llaves, si desaparece de la gestión colectiva... no está haciendo lo que como colectivo queremos hacer. (CSA1-6-37)

Vives en Lakabe, naces aquí, esto es tu pueblo, pero no es tu casa, es la casa del pueblo, y ahora vives aquí, pero puede que mañana vivas allá y pasado vivas en otro lugar... Pero eres de Lakabe, tienes la identidad del lugar, de la montaña, de cómo se vive aquí. (E4-8-60)

Los comienzos de BAH trajeron muchos problemas y los primeros participantes nunca llegaron a un acuerdo. Pero después de doce años de funcionamiento, ha habido algo así como “esto es cómo funcionamos” [una definición del perfil de sí mismos]. El recién llegado no cuestiona ya el funcionamiento, si nos autogestionemos, si las decisiones se toman de forma horizontal, etcétera. (GC1-5-26)

La identidad es área intuitiva. Se intuye una identidad común más que se genera una identidad fuerte. (E6-13-65)

La creación de redes de personas favorece el fomento de la cultura libre, que va en contra de la concreción de una identidad.

Lo colectivo sí que se construye desde muchas plataformas y desde muchos ámbitos de la vida; en cambio en las comunas se cuida más el valor de la solidaridad y el valor de compartir. (A1-5-34)

Lo bello está muy relacionado con la solidaridad, con lo comunitario, con otras escalas de valores que no se conocen. Aquí el sistema capitalista nos ha formado para consumir, pensar, sentir, gozar, amar todo linealmente, todos de la misma forma, entonces no descubres lo bello. Lo bello está en lo diverso, en

la diversidad de cultura de pueblos, de religiones, de vivencias, de espiritualidades, de formas de producir, de la vida. La vida es diversa. Allí es donde se encuentra lo bello desde mi punto de vista. (A1-6-37)

### 3.4. LA CREATIVIDAD

La creatividad es la tercera codificación axial que hemos definido para el muestreo teórico.

El siguiente diagrama muestra la correlación entre la categoría de la creatividad y los principios de cuidar de la tierra y cuidar de la gente. Las intersecciones expuestas explicitan las características de la creatividad que inspiran a los habitantes en el proceso de construir, vivir y mantener el ecosistema local. Describen la variabilidad de los modos de hacer y de relacionarse que los actores desarrollan para vivir de acuerdo con el principio de vivir en la naturaleza y en la comunidad; explican también sus apreciaciones acerca del vigor del crecimiento que perciben en la naturaleza. Las acciones del cuidado varían en función de los deseos, la profesión, los materiales disponibles y lenguaje que cada participante emplea para intervenir en el entorno del ecosistema.

Esta perspectiva se sostiene en base a las “codificaciones abiertas” de la apreciación estética de la vitalidad de la naturaleza, de tratar con las semillas, de trabajar con el sistema de la naturaleza a través de las intervenciones directas, de apreciar lo bello de cultivar o de cuando se manejan materiales orgánicos.

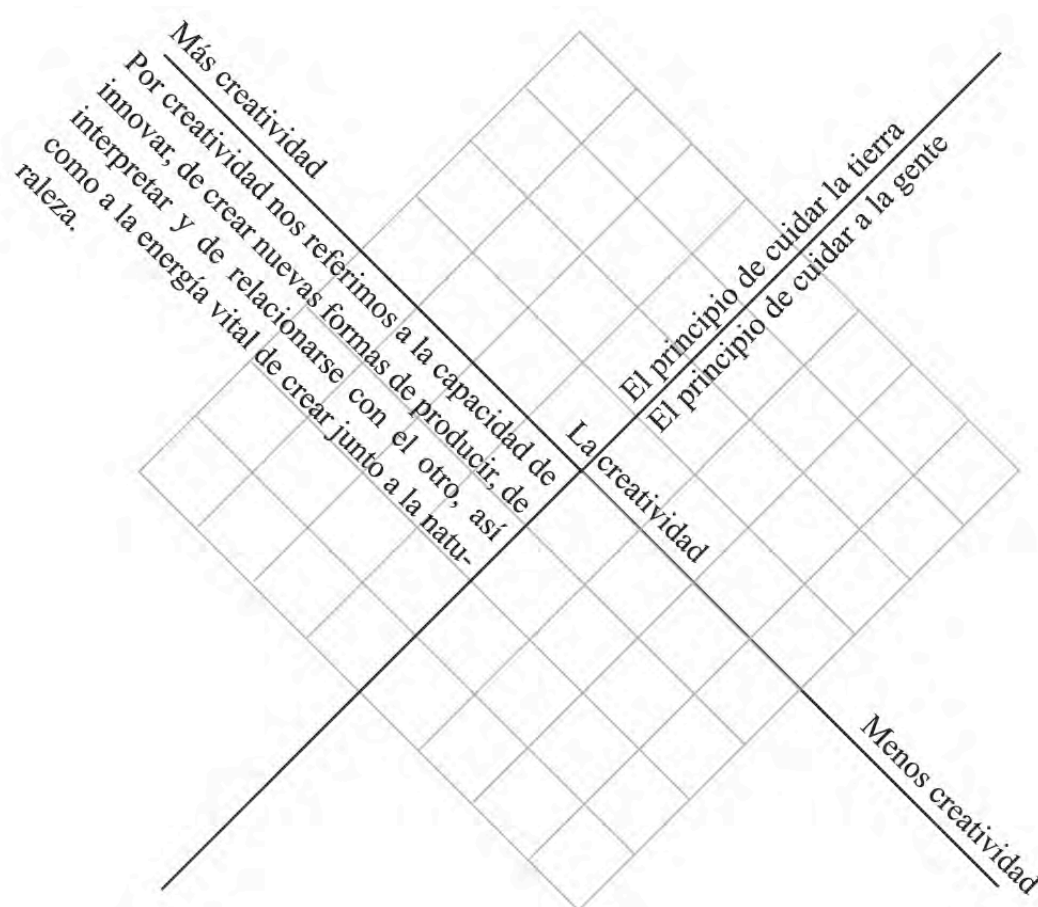


Fig.7: estructura que muestra la intersección de los dos conceptos principales.

¿Qué es la creatividad? La creatividad, en el contexto estético, se refiere al talento creativo determinado por ciertos atributos mentales. En otros contextos, la creatividad designa la actividad de los artistas. Según Tatarkiewicz, la creatividad es una cualidad que describe la novedad y la capacidad de crear que se observa en actividades como el proceso de producir e intervenir que dan como resultado una obra de arte (Tatarkiewicz, 1980).

En la Antigua Grecia, el verbo “crear” se refería a las actividades creativas de los poetas. Aunque no figuran términos relacionados con la palabra “creatividad” y “creador”, la palabra “poeta” se refiere a quien “hace”. “Hacer” siguiendo el estudio que hace Hannah Arendt (1998) comparte raíz con *archein*, *poiein* y *prattein*. *Poiein*, se refería a las actividades de los poetas. Puede traducirse como “hacer fabricar” de modo que los poetas serían “autofabricantes”. A diferencia de los artistas, que imitan sólo los objetos existentes y están obligados a seguir las leyes de creación, los poetas creaban desde la nada, hacían cosas nuevas, trayendo un nuevo mundo a la vida (Tatarkiewicz, 1980).

Hasta el siglo XIX no se pensó el arte como una actividad creativa. Que ahora sí se explica por el modo en que desde entonces nos reconozcamos como seres humanos libres no producidos por Dios. El término “creador” pasó de ser atributo exclusivo de Dios a ser sinónimo de artistas y poetas. Asimismo, la capacidad de la interpretativa del sujeto también empezó a valorarse como creativa. La “creatividad”, como la capacidad de hacer de una persona se ha ido reconociendo cada vez más como una facultad que se despierta en la conciencia de cada individuo. En el siglo XX, se pasó a considerar que todas las personas poseen creatividad. Además, también se le dio otro sentido a la creatividad (cuando un descubrimiento/invento es importante para una época o si lo descubrió/inventó una persona creativa) (Tatarkiewicz, 1980).

En la actualidad, uno de los significados de la creatividad es la “novedad”, atributo que proviene de cualidades de creatividad y que no estaba presente en siglos pasados. Dice lo siguiente: “El rasgo que distingue a la creatividad en todos los campos, tanto en pintura como en literatura, en ciencia como en tecnología, es la *novedad*: la novedad que existe en una actividad o en una obra” (Tatarkiewicz, 1980, p. 257). La novedad es un atributo que se mide con los parámetros de lo establecido en la medida en que se sale de ellos. Se refiere a formas nuevas, modelos nuevos, métodos de producción nuevos, dependiendo de los campos profesionales donde se emplee este término.

En los proyectos de convivencia en un entorno del ecohábitat se especifica

“creatividad” con el término de “novedad.” Estos proyectos hacen realidad unas ideas y unas prácticas *novedosas* acerca del valor del cuidado en la sociedad moderna. Al entrevistar a los habitantes de las ecoaldeas, notamos que ellos perciben la creatividad en todo lo que hacen desde la puesta en marcha del proyecto (que es en sí novedad), los modos de hacer y de relacionarse.

El muestreo teórico que documentaremos en este apartado y en el siguiente (“la apertura hacia otros modos de hacer y de relacionarse”) abarca los tipos de prácticas y situaciones creativas de acuerdo con la explicación de los habitantes. De las descripciones dadas por los entrevistados hemos podido organizar el sentido que se da a la creatividad en dos direcciones: por un lado, la capacidad de crear cuando se trabaja con la naturaleza y, por otro lado, la creatividad como actitud en la resolución de los problemas de la convivencia.

En este epígrafe, nos centramos en “tener capacidad de crear”. Cuando se crea en concordancia con los ideales, los ecohabitantes sienten que están creando todos los días. La sensación que deja esta facultad está próxima, cuando no se identifica, con el sentimiento de “estar empoderado”. La creatividad surge, siempre según lo analizado de los comentarios que hemos obtenido de los ecohabitantes entrevistados, durante la interacción con el ecosistema.

En el siguiente epígrafe nos detendremos en la creatividad que hay en el ejercicio de la autorrealización (reinención de uno mismo en relación a los otros), en la comunicación y en los modos de construir.

Según comentan los ecocampesinos que conforman nuestra muestra, trabajar con el ecosistema es hacer una obra del arte viva. Cuando planifican su trabajo en el organismo que es la Tierra y ven cómo ésta responde a sus planificaciones con leyes naturales, sienten que tienen capacidad de crear acompañando el ciclo vital y que la naturaleza les concede la capacidad de manejar el vigor natural para el crecimiento de cada planta.

A continuación, adjuntamos las citas textuales que han dado pie al análisis.

Para mí, el arte más puro que hay es el arte de manejar los ecosistemas. Tienes la naturaleza a tu disposición para producir un bien como son los alimentos. ¿Qué puede haber mejor que producir un alimento que cuida la salud de las personas a la vez también que cuida de otros seres vivos que cohabitan en el ecosistema? Es una verdadera obra del arte. Además es una obra de arte viva y permanente. (A1-1-9)

Trabajas con el sol, el viento, la tierra. Intervienes junto a la creatividad de la naturaleza. Aprender cuándo sembrar, qué tipo de semilla, cuánto agua echar, es aprender de la Creación. (P1-3-30)

Tanto los agricultores como los pastores son conscientes de la propia vitalidad de la naturaleza cuando trabajan con ella realizando una mínima intervención para lograr el máximo rendimiento. Se aprovechan de ella pero respetando su curso y su ritmo.

Está todo muy relacionado con la permacultura o cultura permanente. Con el mínimo esfuerzo, logras el máximo rendimiento energético. A la vez que traes la belleza. Era como cuando íbamos caminando con las cabras, él [el pastor mayor] de vez de cuando recogía bellotas y las resembraba en otros lugares; aprovechando que pasábamos por lugares donde había muchísimas bellotas recogíamos unas cuantas, y aprovechando que caminábamos por otros lugares donde no las había, íbamos dejando unas cuantas. Con el paso del tiempo, estas bellotas, si hay suerte, se convertirán en árboles poblando allí donde no había árboles. Es como si aprovechando las condiciones climáticas, buscando el mejor lugar para que esa bellota germine, considerando que la armonía dispondrá de tal modo que no hará falta hacer nada o casi nada, la naturaleza siguiese su curso y crece un árbol. El paisaje se mejora por sí mismo. Tú has hecho sólo un pequeño gesto que es soltar allí una semilla, y el propio paisaje hace que esta semilla germine. (P2-10-43)

El pastor era muy ágil y le encantaba subirse a los árboles donde puede ver desde más arriba si ha perdido unas cabras y eran más altos para verlas. Mientras trepaba por el árbol, el pastor iba entrando en comunicación con él. No utilizaba el árbol como una escalera, sino que él era consciente de que el árbol era un ser vivo y que le estaba ayudando a trepar. Tiene una relación de amistad con el árbol. (P2-11-53)

Trabajar según la lógica de la naturaleza mediante técnicas de permacultura permite a los actores manifestar su creatividad. Para los permacultores, la creatividad está implícita en



la creación de un huerto agradable de trabajar porque les incita, a la vez, a cuidar de ellos mismos como trabajadores y cuidar de la tierra. El sentido de “crear un espacio agradable” no se refiere a construir espacios de confort para que los hortelanos puedan descansar, sino a diseñar diferentes espacios para atraer diversidad de especies que favorezcan la biodiversidad.

Me doy cuenta de que la gracia de la permacultura es que le da una base teórica a cuestiones de sentido común. Muchas cosas de la permacultura las ponían en práctica nuestros abuelos. Es simplemente teorizar el sentido común. Al teorizarlo, se sacan los principios que luego te permiten aplicarlos en otros contextos, y ser creativo y jugar con ellos. Digamos que tiene este lado intelectual que es muy enriquecedor y muy bonito. (A2-4-21)

Mucha gente tiene la idea de que un huerto tradicional puede ser muy monótono. No hay ninguna voluntad de hacerlo agradable o creativo. ¿Por qué se tiene que hacer algo creativo en el huerto? El huerto tiene que ser productivo y punto. Sin embargo, con la permacultura me doy cuenta de que interviene la noción de juego, de pasártelo bien, de probar nuevas combinaciones, experimentar, ser más arriesgado, no ser sólo lo que te han dicho que se ha hecho toda la vida, cuestionarlo... ser creativo. (A2-4-22)

Lo bello de tratar con las semillas se basa en la observación diaria del crecimiento de las mismas. Uno siente lo bello porque verlas crecer a diario, despierta la sensibilidad y la curiosidad de apreciar cómo van cambiando de forma en su ciclo natural. Además, las personas encargadas del mantenimiento de los semilleros son conscientes de que sus cuidados diarios ayudan a que las plantas crezcan.

Yo la creatividad la obtengo en el día a día cuidando las semillas desde que las siembro hasta que las saco del semillero dentro del invernadero. Veo todo el proceso hasta que esta planta crece, la tienes que cuidar todo el día, regar, abrir y cerrar el invernadero si hace calor o frío, pasar ratos con ella, y ver cómo crece, cómo va cambiando, cómo se le queda una gota de agua encima de las hojas y, a lo mejor pasa un año y medio después, y está muy bonita. Cuando ya está crecida y ves que la gente la planta en la huerta o en el jardín.

Luego cuando va creciendo en la huerta y vas seleccionando lo que va a dejar crecer todo el ciclo, y echan la flor y el fruto para luego guardar la semilla y sacarla. Cada planta tiene su manera distinta de hacer brotar la semilla, de conservarla, de cuidarla. Yo disfruto observando su diversidad y la manera que cada planta echa su cotiledón, viendo estas primera hojas que van saliendo y su evolución. (E1-8-47)

Para mí, el invernadero es un lugar de paz. Observo los semilleros, los riego y quito las hierbitas que salen que no son los plantones. Ver que todas las semillas brotan y crecen, me transmite mucha calma (E1-8-47)

También tenemos en cuenta que la percepción del mayor o menor sentido de lo bello o lo creativo que experimentan los habitantes acerca de la interacción cotidiana con su espacio de hábitat radica en las disposiciones y sensibilidades personales.

Todo depende de cómo se vive. Yo lo vivo siempre desde la creatividad, porque siempre estás con las semillas y ves esa diversidad de las formas, de las plantas, de la vida que tiene, la cultura que llevan detrás. A mí me parece muy creativo. (E1-9-54)

El mundo de la semilla me parece mágico. Tocarla, sentirla, ver que son tan pequeñas y lo que pueden llegar a dar; saber que de una semilla crece una planta que da miles de semillas; de cómo cada una se transporta, por el agua, por el viento, otras gracias a los animales... De cómo una cosa tan pequeña puede llegar a dar tantos frutos o tantas semillas. Me parece algo increíble de la naturaleza. Luego cómo ésta nos da el alimento, cómo la tierra le aporta para que pueda crecer, el sol... (E1-9-55)

[P]oder coger una semilla, que es tan pequeña, plantarla en la tierra, esperar que salga una planta que después puedes comer, es algo mágico, algo que nunca había hecho antes. (E4-2-26)

Se obtiene la percepción de lo bello en la sensación satisfactoria que uno tiene al

realizar intervenciones directas en el sistema de la naturaleza. Extraer día a día materiales de la naturaleza para el mantenimiento de la vida del pueblo hace que los habitantes que viven en el entorno rural sean conscientes de que forman parte del ciclo natural. Como necesitan usar la madera para la construcción y calentarse, aprovechan al máximo su energía respetando la naturaleza, de manera que replantan árboles o frutales para reservar las fuentes de recursos.

Los habitantes que viven en el entorno rural y tiene el objetivo de llegar a ser autosuficientes, estudian la geografía de la zona, realizan intervenciones directas en la naturaleza y sierran los árboles para conseguir el terreno y la madera suficiente para construir sus casas y obtener la leña para el invierno. Consideran que todas estas intervenciones forman parte de un intercambio de energías mutuas con el ecosistema local. Por un lado, extraen los recursos naturales para cubrir sus necesidades y por otro, plantan árboles para mantener la fuente de los recursos. La conciencia tanto de sus deberes en cuanto al mantenimiento de los recursos como en la necesidad de un trabajo organizado y responsable, hace que los habitantes reflexionen y sientan que ellos también forman parte del ecosistema.

Estar allí, pero estar trabajando con las ramas, oliendo la resina, sintiendo esa dualidad de que consumimos el recurso pero también tenemos que plantar los árboles, porque la leña nos da calor en el invierno, te anima a cuidar el ciclo y a aprender a manipular el paisaje. (E1-6-35)

Abriendo camino para pasar, tirando árboles, paseando para ver cómo está el bosque a ver qué se puede hacer en el lugar, estudiar el terreno, todo lo que implica superar los árboles que están por encima de mi altura... Me emociona encontrarme allí ejerciendo algo que es importante para mí. (E3-3-22)

El trabajo de observación o de cortar malezas y limpiar el camino para poder acceder al bosque... Simplemente el estar allí me impresiona. Me impresiona la naturaleza, cómo son los árboles, cómo se forma la vida vegetal... Esto me gusta mucho. (E3-3-22)

Toda la leña que consumimos para cocinar y para calentarnos viene del bosque. Durante tres o cuatro meses estamos arriba, cortando pinos y

bajándolos con los caballos, ya sea con nieve, lluvia o sol. Yo me siento como un animal de bosque. Tengo un papel allí, corto pinos pero también replanto otros árboles. Es cuando mejor me siento, cuando salgo del pueblo, con el caballo y veo sólo monte. Esto me llena por dentro. (E4-3-21)

En el trabajo de labranza los agricultores reflexionan sobre el hecho de que los trabajos que se realizan con materiales primarios son creativos dado que los materiales son orgánicos, crecen y cambian sus formas con el tiempo. Cuando un campesino realiza una intervención con materiales orgánicos, puede sentir un grado de satisfacción hipotéticamente igual a aquel que dice sentir un pintor o un escultor sobre la realización de sus obras. Para los agricultores, el cuadro del paisaje se va transformando y cambiando sus formas de acuerdo con las leyes naturales. En este proceso, un agricultor se da cuenta de su intervención en el ecosistema, trabaja según el curso natural y se va uniendo con la lógica y el lenguaje de la naturaleza.

Creo que estar trabajando con los elementos primarios es muy creativo. Tú trabajas con el agua, la lluvia, la tierra, los campos, el sol, el fuego, el viento, el aire, y tienes que hacer una planificación: ¿en qué momento sembrar?, ¿qué tipo de semillas?, ¿en qué época del año?, ¿cuánta humedad en el suelo? Entonces estás creando un cuadro artístico con los elementos en el paisaje. Lo mismo haría un artista si pintase un cuadro enorme utilizando arcilla, el sol, paja... (P1-3-30)

Trabajar en la tierra es un arte. Es un arte y una vocación también. Es un proyecto infinito que no concluye nunca. Es decir, siempre estás construyendo y reconstruyendo el proyecto. (A1-1-7)

Un bioconstructor nos habla de su experiencia de construir las casas con materiales orgánicos y vivir en ella. Reflexiona sobre el hecho de que a pesar de que los materiales naturales terminen en forma de casa, no dejan de estar vivos y seguir su curso natural. Así como una brizna de paja puede seguir creciendo o pudrirse en la tierra. Todos estos cambios son fruto de la vida de los materiales y son los que proporcionan a los constructores y a los habitantes la sensación de que residen en un organismo vivo y de que sólo están aprovechado

el estado actual de los materiales para construir. Posteriormente, el material dejará de ser parte de la casa y volverá a la tierra.

Tenemos balas que en la primavera siguiente dan trigo. ¡De los restos de tu casa crece trigo! Esto es muy bonito. Ves que estás aportando también algo al lugar. El resto de tu casa se integra y continúa su ciclo. O el revoque que se usa, si tiene arcilla, pues también vuelve a la tierra, la enriquece. Esto, por lo menos, te deja un poco más tranquilo. Si vas a usar cemento, te das mucha más cuenta de que este cemento no se puede reintegrar aquí [en la tierra]. Lo ves directamente. (B3-5-42)

En los proyectos de bioconstrucción/autoconstrucción, los materiales orgánicos influyen en los modos de hacer y en los modos de percibir de las personas que los manejan. Nos hemos dado cuenta de que el hecho de aplicar material orgánico, como puedan ser las pajas o el barro, favorece a la participación de todas las personas en la construcción de sus casas.

Yo veo que la construcción con paja permite que participen en la construcción muchas personas que en una construcción convencional nunca podrían meterse. Por ejemplo las mujeres y los niños. Los niños pueden revocar las paredes de barro. Pueden participar de forma activa sin peligro en la mayor parte de la obra. (B3-3-25)

Es curioso y es algo que pueden disfrutar. Colocar balas de paja no es lo mismo que colocar ladrillos. Es más agradecido. Al ser materiales naturales, invitan a meter las manos y trabajar con ellos. Revocar una pared es como jugar con el barro y hacer esculturas. Puede ser muy artístico y terapéutico en muchos sentidos. (B3-3-26)

Trabajar con materiales orgánicos promueve la creatividad.

Hay una parte dentro de trabajar con el barro y las manos que es como hacer una escultura. Vas viendo si te queda mejor o peor. Esto deja volar la creatividad. (E13-3-20)

Al observar la naturaleza, uno siente que esa belleza invade su sensibilidad.

La misma naturaleza tiene muchas formas artísticas. Cuando pasas con el tractor y miras el campo arado, cuando sale el sol y alarga las sombras desde las partes elevadas sobre la tierra labrada y, al mismo tiempo, ves la luz que pasa por entre las nieblas, y dices -¡Ostras, qué momento!-. Normalmente esto no lo llamamos arte, pero es lo mismo que arte, porque toca los puntos sensibles dentro del alma, de la misma manera que un cuadro, que un libro, que la música. (P1-4-33)

Cuando un sujeto se conecta con la naturaleza, siente que ésta, en sí, es bella. Día a día, a través de su trabajo y de vivir en el paisaje, puede conocer la naturaleza que le rodea y sentir que es un organismo vivo; siente, así, que forma parte de ella y experimenta la belleza.

Cuando te hablo de esta conexión no es tanto del paisaje, que mires por ventana y que digas: “¡qué bonito!”, sino que es la sensación vital que te da sentirte conectado con este ritmo de la naturaleza. Y esto te impregna en tu día a día. Aquí todo cambia en el verano y en el invierno: el clima, la luz... Esto para mí es muy bonito. Es un motivo más cuando hay situaciones difíciles pues te reconfortas con esta sensación. (E13-5-36)

Para mí la belleza, aquí en Calcases, creo que está muy vinculada, a nivel visual y sensorial, al entorno. Porque es un entorno natural. Una satisfacción que tengo es que ahora percibo el paso del tiempo de los años de otra manera que viviendo en la ciudad. Vives el paisaje de otra manera: las luces, el cambio de las estaciones. Se produce una conexión con ese nivel de la realidad tan básico como es la vida. Es así de sencillo y así de complicado a la vez. Esto es para mí una de las bellezas que tiene haber hecho este cambio [de venirme de la ciudad]. (E11-7-39)

Poder ver que el mundo está vivo y tiene sus procesos, sus cambios... las luces, la vegetación en conjunción con los animales... Te vas a trabajar o te

vas a llevar a tu niño al colegio y te cruzas con un zorro. Esta sensación de que eres un animal más. No eres una máquina que vas con un coche, sino que también eres un animal. Para mí esto es una de las bellezas que tiene este lugar, o el hecho de vivir de esta manera. (E11-7-41)

La belleza está en la vivencia del paisaje, en el hecho de conectarte con este nivel de realidad. Si vives en la ciudad, es mucho más artificial. No sé si esta es la palabra. Cuando lees un poema sobre el otoño, te aporta la sensación que tuvo el escritor sobre el otoño, pero vivir seis otoños en un entorno natural concreto, observando cómo la luz cambia, la tierra da vueltas... es mucho más que una poesía. Es lo que necesita un poeta para poder escribir esa poesía. (E11-7-43)

Según los hortelanos, trabajar en la huerta pone en juego su creatividad. La conexión con la naturaleza que experimentan les aporta la capacidad de manejar el crecimiento de la plantas junto con la naturaleza. Muchos de los agricultores explican que a través de esta experiencia más se sienten empoderados.

Hay también una parte de creatividad muy potente en el trabajo de la huerta. Allí te conectas con la energía misma de la vida y la capacidad justa de crear y recrear, de los ciclos. Entonces, allí conectas también con esta parte creativa. (E6-2-13)



### 3.5. LA APERTURA HACIA OTROS MODOS DE HACER Y DE RELACIONARSE

Después de haber documentado el significado de la creatividad como la capacidad de crear a partir de la interacción con la naturaleza, procedemos a revelar otros rasgos de la creatividad relacionados con el tema que nos ocupa. Estos serían lo colectivo y lo participativo como la línea en los modos de hacer, de ver, de comunicarse y de relacionarse que abre la posibilidad social de hacer efectivo el ideal de vivir en la naturaleza y en comunidad.

Para los ecoaldeanos, el hecho de elegir otra manera de vivir, de comunicarse y de relacionarse es ya una apuesta por la creatividad, y responde al deseo individual de vivir de forma más autónomo del sistema capitalista. Expresa, a la vez, la voluntad colectiva de crear, de cuidar y de hacer generativo el modo de relacionarse. Cabe señalar que en las ecoaldeas y en los proyectos de *cohousing* los aspectos que influyen la percepción de un individuo hacia su experiencia son transversales, ya que incluyen las expectativas de otros sujetos para medir conjuntamente los esfuerzos invertidos en la construcción del entorno de ecohábitat.

La creatividad para mí está en la misma base de lo que es vivir de esta manera.  
(E11-12-70)

Desde pequeños aprendemos a ser quien saca las mejores notas y no dejar copiar al de al lado. Hay una parte del egoísmo que se enseña y se aprende. Esta manera de vivir rompe con todo esto. Buscar el beneficio común con una visión diferente mucho menos dependiente de lo de fuera. Si vives solo, tú con tu casa, tu hipoteca, tus hijos, tu pareja, tus problemas, es tú, tú, tú,... así es muy fácil dominar a las masas... De esta manera estás menos atado. Si yo fallo, no estoy solo... Nos hemos liberado de muchas ataduras que podríamos tener en otro lugar. Esto es importante. Vivir en el campo solo es casi imposible. Solo para tener leña necesitarías de todo el día. En comunidad es más fácil. (E8-2-14)

En el caso de las ecoaldeas, la creatividad colectiva aparece en los actores con interés en realizar una política personal y experimentarla. Debido a que viven en concordancia con sus ideales, sienten que están creando todos los días. La autoconstrucción de los proyectos de las ecoaldeas viene motivada por cuestiones éticas y por la necesidad de vivir de otra manera.

En las siguientes situaciones descriptivas es posible observar sus percepciones sobre la creatividad colectiva y participativa.

Yo estoy en Aritzkuren porque encuentro creatividad en todo lo que hago. También siento que la creatividad está en ti, iluminándote, en los momentos en que se lo permites. Hay etapas en la vida en las que yo me siento con luz y hay etapas en las que me siento oscura. [...]. Realmente es en Aritzkuren donde siento que he salido de mí misma. Dicen que la meditación te conduce a esto. Lo más cerca de la meditación a lo que he llegado es en Aritzkuren construyendo muros de piedra, sembrando, trabajando la tierra, amontonando leña en círculo o en cuadrado o como se haya decidido... Y estando con los niños, estando con los niños, estando con los niños... En todos los sitios hay creatividad... yendo por agua. (E7-10-45)

Creo que en Aritzkuren reside gente que ha estado negando: “no a la policía”, “no a la autopista”, “no al pantano”, todos hemos sido muy de no, no, no. Pero Aritzkuren permite hacer lo mismo desde el sí, desde la creación, en lugar de desde la negación. Más que una negación es afirmar, afirmar lo que tú sientes sin tantos razonamientos estereotipados. Dejas de pensar en el gobierno para pensar más sobre cómo te gustaría vivir y hacerlo. (E8-3-16)

Como no existen antecedentes, en las ecoaldeas los habitantes tienen que utilizar su creatividad incluso para tener en cuenta las necesidades de otras personas. Los implicados se sienten empoderados en el proceso creativo porque logran una sensación de autonomía y aprenden, durante este proceso, a autorrealizarse y ser responsable de aquello a lo que se comprometen.

Teníamos la siguiente idea: buscamos lo que nadie quiere, pero tenemos lo que todo el mundo busca. Día a día, en este espacio de convivencia tan estrecho en el que no hay intimidad, nos tenemos que organizar. Estamos creando una familia de ultraconvivencia. (E7-6-29)

Además, se percibe la creatividad en la realización de la autonomía, entendida tanto a

nivel económico como de gestión del tiempo. Estos son los deseos que motivan a los habitantes que se involucran en proyectos de convivencia. En este caso, la complacencia de sentirse creativo aparece como resultado de reconocer la transformación continua de cada individuo. Todo esto produce nuevas experiencias para los individuos y permite que se regeneren sus sensibilidades. Teniendo esto en cuenta, la vivencia en concordancia con los ideales, emerge como fundamento y origen de la reflexión, ya que, cuando en un sujeto existe la disposición, éste puede decidir cuál será su ritmo de trabajo y se encontrará satisfecho en el proceso.

Los objetivos te los marcas tú. Al marcarlos tú, los objetivos son los que te gustan, entonces, allí es como todo muy divertido. Por ejemplo, ahora vamos a arreglar un espacio para hacer cerveza, vamos a poner las baldosas... Todo esto es trabajo, pero es como un juego porque estás construyendo tú mismo cosas que luego te van a servir para que estés mejor. Entonces sí, es como tomarse la vida como algo divertido también, no como una obligación de que hoy tengo que hacer esto o lo otro y no me apetece. (E13-3-15)

La creatividad se pone en juego cuando uno tiene que construir un espacio sin tener suficientes materiales o conocimientos a mano. Es entonces cuando surge la necesidad de inventar. Inventar lo que no se conoce pero que se necesita, esto es, materializar, pero también inventar cómo gestionar y organizar un proceso en donde se va aprendiendo de los errores e improvisando los aciertos.

Era como todo el tiempo inventar [...]. Por ejemplo, como todo era vallas de obras, pues la distribución dentro del invernadero cambiaba según tus necesidades. O sea, cuando era verano y hacía buen tiempo fuera del invernadero, todas las vallas las sacábamos fuera y construíamos los cubículos y todo, un poco como nosotros queríamos. Luego cambiaba el tiempo y hacía frío ya, como en el invierno, pues lo traspasábamos todo de nuevo dentro y poníamos vallas de otra manera para construir de otra forma. (P2-3-17)

Sobre la forma de construir... Nadie sabía nada de construcción. Fue un poco por lógica y por intuición. Había algunos muros que se habían derrumbado

que estaban sosteniendo terrenos y que se volvieron a reconstruir. Igual después de un mes, se había caído todo al suelo porque no teníamos ni idea de cómo se construía con piedra. La forma de hacer el primer tejado fue tan rápida que con los años, hemos tenido que volver a construirlo para aislar. O sea, no sabíamos cómo construir. La pared la hacíamos con costero de pinos y nos entraba aire por todos los lados. Construíamos rápido, sin saber. Y luego poco a poco hemos ido aprendiendo, de manera que ahora ya tenemos la escuelita. La hemos construido con sus capas de aislamiento, ventanas con doble cristal... Y es una casa en donde enciendes un palito y se calienta todo el espacio de manera eficaz. (E7-3-13)

Muchos de los implicados en proyectos de soberanía alimentaria, la mayoría de procedencia urbana, no tenían ninguna experiencia previa ni en tareas relacionadas con la construcción, ni en tareas de campo, ni en cómo desarrollar estructuras organizativas horizontales. La así llamada “horizontalidad”, se trata, en la práctica, de lograr acuerdos entre los implicados mediante la reflexión colectiva, pero también a través de negociaciones, para poder desarrollar un proyecto en común. En opinión de nuestros entrevistados, hay mucha creatividad en este proceso de “construcción de acuerdos”.

Si observamos el proceso creativo que tiene lugar en un proyecto de construcción de un hábitat donde se da toda clase de convivencias, nos damos cuenta de que ese *hábitat* (el espacio físico sumado a las relaciones que en éste se dan) es *creado* por las personas implicadas. En este tipo de proyectos, no existe una única dirección, vía u objetivo sino un proceso que se desarrolla mediante invenciones, negociaciones y acuerdos. Los modos de interrelacionarse en estos procesos, siempre a partir de unos principios marcados, se revelan como fluidos y generativos. Su sostén son las relaciones que existen entre las personas que participan en ellos, en las que cada cual está en constante cambio, para adaptarse a las circunstancias que van surgiendo.

La política del centro siempre ha tendido a tener los mismos principios: cooperación, *copyleft*, gratuidad, horizontalidad, transparencia. Estos cinco principios se siguen conservando. A lo largo del proceso, como un experimento, han sucedido muchas cosas. Así nacen todos los cambios que se han dado: cambios de la estructura, cambios del funcionamiento, etc. (CSA3-

2-15)

Lo que sí que podemos hacer es pensar juntos qué necesidades tenemos y qué es lo que hacer para sentirnos bien, e intentar que La Tabacalera contribuya a ese proceso. (CSA2-7-26)

Por este motivo, en este tipo de procesos, es común encontrar espacios para la comunicación y la conversación en materia de deseos. Las asambleas de emociones<sup>52</sup> (donde se tratan temas específicamente emocionales), los rituales (celebración de fiestas) o las comidas de grupo (su elaboración y disfrute) son algunos ejemplos. En relación a la comunicación exterior al grupo, también es común encontrar espacios (áreas de atención) integrados en la cotidianidad cuyo objetivo es el de generar sinergias y diálogo con otros grupos y/o individuos ajenos (pero habitualmente afines) al proyecto. Las comidas populares, el intercambio de semillas, la muestra y cata de los productos locales (autoproducidos) o incluso de haberla, la misma tienda del lugar, sirven de ejemplo. La creatividad, así vista, se materializa en la producción de espacios de diversidad en los que se permite la coexistencia de las diferencias.

[...] la creatividad se vive en áreas diversas. Hay una parte, por ejemplo, que se expresa mucho a través de la construcción, porque a veces tienes que hacer cosas que no sabes cómo hacer y no tienes la herramienta adecuada en el momento justo. Entonces, te obliga desarrollar mucha imaginación para resolver algo con lo que tengo. Esta parte es muy potente. (E6-2-12)

[...] la creatividad se vive en áreas diversas, [...] colectivas, asamblearias, grupales. Es importante crear nuevas vías o formas de solucionar las múltiples dificultades que a veces supone vivir y decidir juntos. Porque a veces no es tanto vivir y convivir, sino la parte de la toma de decisiones, de que muchos aspectos de tu vida implican a otros, que las decisiones de otros te implican, de todas estas facetas. (E6-3-13)

<sup>52</sup>

Para los miembros de colectivo, las asambleas de emociones tratan de un espacio de comunicación en los que las personas hablan y escuchan sin juzgar las emociones y las sensibilidades que desarrollan los otros sobre lo sucedido en la cotidianidad. La asamblea de emoción es un espacio representativo del cuidado diario para la gente de la comunidad. En ella cada participante debe describir sus sentimientos acerca de lo sucedido y al mismo tiempo escuchar los sentimientos de los otros para así revelar los problemas relacionales del fondo.

Cuando uno dice que sí y otro dice que no, o te enzarzas, o empiezas a buscar una manera creativa para gestionar lo que está pasando, porque digamos que es creativo en el sentido de que todo lo que tiene que ver con gestionar las diferencias necesita de creatividad puesto que no se ha hecho nunca. Entonces esto es un espacio totalmente virgen (risas). (E6-9-41)

La decisión de vivir juntos para cuidarse mutuamente ya es en sí un reto, una invención por cuanto conlleva de enfrentamiento a lo desconocido, una apuesta por la creatividad para construir día a día una nueva cultura.

[...] Entonces, esto es un proceso creativo, porque ya te digo, el piloto automático es: los que quieren Internet aquí y los que no quieren Internet aquí, y a pelear, elegantemente, con debates intelectuales. [...] es un proceso creativo; de hecho, es un proceso de creatividad cultural. En el sentido de ir creando la cultura, una cultura que permita y que nos sea un pelín más fácil gestionar todas las áreas de diferencia. (E6-9-42)

Un aspecto sobresaliente de los proyectos de ecoaldeas es la cuestión de la crianza. Trabajando con niños se desarrolla una creatividad vinculada a la búsqueda de un modelo educativo alternativo al oficial. En este contexto es necesario poner en marcha una gran cantidad de imaginación para generar un ambiente de crianza que logre ofrecer a la nueva generación otros referentes de comportamiento social.

En cierto modo, también en los juegos con los niños, esta parte de co-crianza, porque la crianza también es muy creativa: desarrollar juegos, cuentos... es como todo un mundo de imaginación que se pone al servicio de lo cotidiano. (E6-2-13)

Otro espacio muy importante para mí es la crianza. [...]. Para mí la resistencia, bueno, es esto de los zapatistas. He aprendido que se percibirá en otras generaciones. En vez de que yo ahora me pongo a resistir algo, igual es más eficaz [...] preparar a las siguientes generaciones para que puedan resistir. (E-

5-3-18)

Desestructurar también la estructura social en la que está la familia. Y esta familia es la que tiene que apañar el crecimiento de sus hijos. Es una estructura en la que hay una pareja establecida y sus hijos. Aquí no, aquí todos somos una familia. No hay ningún padre que sea la cabeza de la familia y una madre que es la que alimenta. Y nosotros no sabíamos que íbamos a conseguir esto, sino que partiendo un poco de este concepto de “queremos vivir de otra manera”, la vida nos ha ido llevando a vivir de otra manera. (E7-6-31)

Cuando hablamos de la creatividad colectiva, tratamos de profundizar en los sentimientos que surgen de las experiencias de relacionarse. Aunque al final hablamos de la creatividad como atributo más asociado a los sentimientos de placer, en este epígrafe nos hemos centrado en documentar las situaciones en que se involucran las voces e intervenciones de muchos participantes en el proceso de creación. A continuación, procedemos al despliegue de las situaciones donde se genera la creatividad en la construcción del colectivo.



### **3.5.1. LA CREACIÓN DE ESPACIOS DE COOPERACIÓN, DE COMPARTIR Y DE TRABAJAR DESINTERESADAMENTE.**

En los espacios autogestionados y cogestionados que hemos visitado, (El Campo de la Cebada, el huerto urbano La Ventilla, el espacio comunitario Esta es una Plaza y La Tabacalera) observamos que hay un interés por parte del colectivo de implicados en averiguar cuáles son las necesidades de la gente, tanto de aquellos que participan directamente como del conjunto de ciudadanos que se ven afectados indirectamente por el proyecto, ya sean vecinos, usuarios sin más o personal de la administración (esto último, cuando se da el caso). Se trata de la voluntad de pensar colectivamente de qué manera, aprovechando el espacio donde se desarrolla el proyecto, pueden cubrir determinadas necesidades sociales locales. La energía resultante de apostar por la gente desde la gente, repercute en hacer más sostenibles sus relaciones, tanto entre las personas como entre éstas y su hábitat, y se retroalimenta.

Esta ciudad no necesita “espacios de muestra”, las calles están llenas de paredes super bonitas donde se pueden montar miles de cosas. Está el Reina Sofía, está el Caixa Forum... son “espacios de muestras”, talleres y cosas así, pero todo esto no tiene nada que ver con La Tabacalera. Nosotros lo que pensamos hacer con el proyecto de La Tabacalera es llevarlo a que sea un espacio de producción. ¿Producción de qué? Producción de todo tipo: artística, política, social y cultural. Así fue como se empezó. (CSA3-2-11)

Es un lugar del ensayo, de experimentación, de convivencia, de encontrar sinergias y de todo este tipo de cosas. (CSA4-3-20)

Este espacio provee de ciertos recursos que no tienes. Este es el aporte sociocultural. (CSA4-6-44)

Ahora por ejemplo, si de repente estás sin trabajo, pero tienes un oficio y tienes la herramienta como para aprovecharla e investigarla o para evolucionar en tu trabajo, el taller te está aportando el espacio. Además, como es un espacio público y colectivo, normalmente también se te abren nuevas puertas. Empiezas a aprender a trabajar con otra gente. Yo no conocía a Christian, me ha costado aprender a trabajar con él. Esto es super enriquecedor. Sobre todo

para nosotros que somos individuos en sí, que salvo el Centro no tenemos una cosa en común. Aprender a trabajar en equipo, resolver dudas, aprender con uno y con otro... Todo lo que se está generando aquí [en el Centro] es enriquecedor y también es algo más con lo que te enfrentas al mundo de fuera, con todas las dificultades que hay ahora. (CSA4-6-45)

Hay gente que ha creado cosas para plantas medicinales, cosas con colegios, todo el tema de las bicis también lo lleva mucha gente, los que hacen talleres de expresión corporal... Sí que viene gente, colabora y participa o lo que sea, y creo que esto parte de la necesidad de la gente de tener un espacio verde en el que poder compartir. No simplemente como un parque al que tú vas y usas una cosa y ya está, sino que aquí sabes que no tienes que tirar cosas al suelo porque no tenemos barrenderos que limpien. Por eso hay que limpiar de vez en cuando, hay que cuidar las cosas, hay que regar... (HU1-2-22)

Un espacio autogestionado acoge la iniciativa de todas las personas que lo deseen. La diversidad de las personas que se involucran enriquece aún más la creatividad colectiva del espacio. Un espacio abierto, inclusivo y desinteresado favorece valores no competitivos.

Si ves el mobiliario aquí, era como: –¡Oye, necesitamos unos bancos!– y la gente se ponía a pensar cómo los haríamos. Me parece que todo es super creativo desde la forma en que está hecho. Sobre todo tienes que repensar este espacio. El colectivo se basa mucho en el no consumir en exceso y poder reutilizar materiales. Al final, todo esto que ves en La Plaza está hecho con materiales reutilizados. Se busca esto ¿no?, entonces tienes que darle un poco de vueltas a la cabeza para ver cómo hacerlo con esos materiales. (HU2-5-39)

La creatividad participativa sobre todo parte de las propuestas. Se hace una convocatoria, la gente viene, opina... Sobre todo es el hecho de dejar que la gente opine, ya que esto también es creativo en nuestra sociedad. (HU2-5-40)

Podemos intentar hacer que esa gente, en vez de meramente asistir a cosas, las organice, haga cosas con su propia vida. Porque somos humanos y no bestias,

o plantitas, porque somos capaces de planificar y organizar cosas, por eso tenemos lenguaje articulado. Pues bien, éste es un espacio en el que viven estas iniciativas. Entonces, alguien que esté en una situación difícil [...] aquí puede convertirse en humano, o sea, hacer cosas, planes, tejer estrategias, e intentar hacerlas. Si sobrepasa este espacio está genial, y si no... pues también. (CSA2-7-26)

Se observa que “trabajar desinteresadamente” es un factor que se repite tanto en los proyectos del cuidado como en los proyectos autogestionados. Trabajar desinteresadamente implica que las personas involucradas lo hacen por propia voluntad poniéndose, al servicio de la gente (y el proyecto) de forma gratuita. Trabajar desinteresadamente es ir contra la lógica del beneficio, la ganancia y el rendimiento económico; y funcionar con otra lógica, ya sea la del mantenimiento del propio proyecto en el tiempo, la de la calidad o la de la sostenibilidad de los recursos medioambientales.

Si no hay vecinos, artistas, constructores, etcétera, que sacrifiquen su tiempo y lo pongan al servicio de la ciudadanía gratuitamente, [el proyecto] no funciona. La palabra “gratis” [...], si no la pones allí, encima de la mesa, no funciona. [...]. Desde luego es autogestionado en este sentido. (EC2-14-67)

Yo creo que la importancia más objetiva que tiene [este proyecto] es que es un experimento por el lado de la autogestión, es decir la auto-organización por parte de la gente que se implica con ganas de hacer las cosas. Esto es un experimento porque las cosas se hacen por las ganas de hacerlas, no por dinero, no por intereses, sino simplemente por la pasión de hacerlas. (CSA2-2-8)

Casi todas las personas involucradas en un huerto urbano consideran que factores como cooperar, relacionarse de un modo no-contractual y/o crear un entorno ambiental y educativo propio, son los que concretamente les impulsan a participar activamente.

Creo que hace falta comunicarse con la gente sobre todo en los proyectos que son cooperativos. Para que sea cooperativo, hay que comunicarse, llegar a

acuerdos... Creo que esto lo procura el funcionamiento pero también tienes que generarlo tú. Es importante saber que tienes que escuchar a la gente, que todos tenemos voz... (HU1-2-19)

Aquí siempre hay muchísimas actividades que te enganchan. Por ejemplo, la semana pasada hicimos “el toldo de ganchillo”. Hubo gente que vino simplemente para pasear y se “enganchó” y también porque hubo gente que enseñó a otra gente cómo hacer ganchillo. Otro día vienes y alguien que está sembrando te invita a plantar una semilla... A mí esto me parece muy bonito. Invitar a la gente a participar aquí es seguir creando espacio de forma colectiva. (HU2-2-9).

En los proyectos autogestionados que hemos visitado, la transmisión del conocimiento se realiza a través de intercambios. Para las personas implicadas, la reinención de las relaciones entre “maestro” y “alumno/s” es un experimento que busca romper con la rígida estructura sostenida en la sociedad convencional. De este modo, se busca incitar el advenimiento de cambios sociales a partir de transformaciones en las relaciones cotidianas. El intercambio de conocimientos favorecería, además, la creación de una cultura libre.

Nosotros pensamos que la idea de un taller es que alguien teniendo un conocimiento inicial, cuando lo comparte, éste [conocimiento] cambia. Pero [por regla general, fuera de este proyecto] la relación entre un profesor y un alumno es que alguien enseña y los demás aprenden. Entonces estos últimos, desaparecen en un cierto aspecto social. La idea de La Tabacalera es que esto no se produzca. Que no se produzca a ningún nivel. (CSA1-9-52)

Digamos que el aporte más grande de este Centro es que es un contenedor de cultura libre y genera cultura libre. Es un espacio donde se pueden materializar *equis* cosas. Se puede obtener un conocimiento o construir una red de trabajo. (CSA3-6-46)

Para los participantes, sólo el hecho de traer consigo experiencias personales, implica ya formar parte de un equipo de transmisión de conocimientos que busca promover esta

nueva cultura.

Construir diferentes formas de relacionarse con el espacio: cooperar, compartir, transmitir conocimientos y trabajar desinteresadamente es lo que pone en marcha la cultura de la autogestión.

[...] yo veo que tan sólo con venir a usar el espacio [del taller] ya le estás dando vida. Aunque tu nivel de implicación debido a tus necesidades y a tu tiempo sea menor que el de otra persona, tan sólo porque estás usando el espacio, estás creando cultura libre, que es, de alguna forma, la finalidad del taller. (CSA3-9-63)

Más que nada, lo que se ha hecho era empezar a diseñar este espacio en función de crearlo. Al crearlo, se necesitaba hacer cosas. Al hacerlas es cuando interactúas. (HU3-2-12)

Yo creo que este lugar ha afectado al nivel de confianza [...] sobre la capacidad de los vecinos y ciudadanos para hacer cosas. Hubo una asamblea donde se evaluaba: “si el baño está sucio...”, “si hay gente traficando cosas extrañas en el sótano...” Pero hemos demostrado que en dos años esto se puede mantener y que no hace falta ni la administración, ni un director, ni nadie para que funcione. Eso creo que es lo que más ha aportado a la gente: confianza. (CSA2-7-28)

No se paga a nadie para que venga aquí a abrir y a cerrar. Los vecinos bajan, tienen llaves... Hay vecinos que se encargan específicamente de una cosa. Por ejemplo, Pedro es la persona que se encarga más de las cosas audiovisuales. Talma es la chica que se suele encargar más del huerto. Ella baja cuando hay turno de riego. Se distribuyen las llaves; el lunes baja uno, el martes baja otro. O sea, La Plaza abre porque hay actividad. Si aquí no hubiera actividad, La Plaza no abriría. A no ser que algún vecino quisiera abrirla y dejarla abierta durante el día y luego cerrarla por la noche, que esto también se ha hecho. (EC1-1-7)

En los espacios autogestionados y cogestionados formados por grupos de vecinos e instituciones locales se observa que los artistas vuelcan sus energías y habilidades en las cuestiones culturales y en los aspectos vinculados con las comunicaciones dentro del grupo y del grupo con el exterior. Su interés está en promover, amparar, y potenciar la cultura libre (otra alternativa por donde comenzar un cambio de paradigma social).

Me he empeñado en hacer de este lugar, un espacio cultural desde la música y el teatro [...]. He intentado traer proyectos muy concretos de actuaciones. Sobre todo invitando a gente que quiera traer aquí cosas como la que está sucediendo ahora mismo en que ha venido un Premio Max de Teatro y esto se ha llenado hasta arriba de gente. Que la gente vea cultura gratis, esta es mi pasión. Que sucedan cosas que la gente no espere pero cuando llegan a La Plaza, vea esas cosas y les guste. Ésta es la manera de crear cultura popular. (EC2-8-36)

Observamos que en este tipo de proyectos objeto de nuestro estudio, los artistas, los arquitectos o los maestros se convierten en acompañantes que gestionan servicios culturales, es decir, servicios de los que ellos mismos son profesionales.

En este sentido, estamos trabajando muchísimo en averiguar de qué manera se puede inventar ese rol de arquitecto, ese rol de Zuloark o ese rol de muchos de los colectivos dentro de La Cebada. Desde luego, lo hemos hablado con muchos colectivos de Madrid. Nos parece que la solución está en empezar a definir cómo la producción arquitectónica, los estudios de arquitectura o los colectivos de arquitectos, ofrecen servicios más que objetos, ofrecen servicios de acompañamiento, de gestión, de participación, de vinculación, de vehiculación, de intermediación, de diseño de asambleas; pero también el diseño de mobiliario, de saber diseñar estrategias de participación para que sean tan partícipes los que construyen muebles con tornillos como los que simplemente vienen y utilizan La Plaza para leer un libro. En este campo, en el que se busca un arquitecto que ofrezca servicios y no objetos, es en el que nos parece que se puede encontrar una posibilidad optimista para nuestra

profesión. (EC3-6-24)

El centro social autogestionado La Tabacalera fue [hasta el año 2000] la Antigua Fábrica de Tabacos de Embajadores, un edificio de gran calidad arquitectónica, que sostenía una gran parte de la economía local y era el lugar de trabajo de las vecinas/madres residentes en el barrio de Lavapiés (Madrid). Aunque el edificio actual ya no tiene la misma importancia social como entonces, para los usuarios actuales del centro, este espacio sigue teniendo su potencia social. Ellos consideran que la apertura al público y el uso del espacio en sí, puede convertir de nuevo este edificio en un dinamizador social. De esta forma, esta fábrica parece recuperar su papel histórico como la fuente de potencia productiva, aunque no en el aspecto económico, sino en lo cultural y lo social para el barrio de Lavapiés. A través de experimentar estructuras colaborativas horizontales y respetar valores de la cultura libre –la producción de este centro está bajo licencia CC BY-SA (copyleft)– los participantes comprenden que están recuperando la parte productiva del edificio, convirtiendo el intercambio mercantil y de dinero en intercambios de habilidad, tiempo y saberes. Al abrazar un sistema más primitivo de la producción, un artista (como productor de cultura) se ve más libre a la hora de puede establecer más vínculos emocionales y sociales con otro durante el proceso de trabajo.

El edificio de La Tabacalera, históricamente fue muy importante dentro de todo el barrio: fue la fábrica más grande de Lavapiés. No sólo producía cigarrillos, producía una forma de relación social, eran otros tiempos del trabajo. Además, hasta el noventa por ciento de la plantilla eran mujeres que sostenían económicamente el barrio y luego sostenían económicamente a las familias... Mantenían otro tipo de relaciones humanas. [...]. Por un lado se está estableciendo un hilo con aquello que fue tan significativo en el barrio, generando proyectos que cumplan hasta cierto punto esta función de constructor de relaciones, de fábrica, de dinamizador de la vida social... Por otro lado, está que el edificio es un gran edificio, un edificio muy bien hecho y apenas necesita reparación y actualización. (CSA1-8-47)

En el caso de la construcción colectiva de un espacio urbano autogestionado los participantes, en consecuencia, son tanto “profesionales” (entendidos) como “protagonistas”



en y del proceso constructivo. Al poder estar presentes en la gestión, se les refuerzan las ideas de ciudadanía.

De lo que se depende no es sólo de tomas de decisión sobre el diseño constructivo, sino también de tomas de decisión sobre los modelos en los que se va a gestionar el espacio. El vecindario se sentirá protagonista si entiende que va a poder hablar y su opinión contará para algo. (EC3-4-17)

Luego, la persona que entra por el portón se engancha porque este espacio tiene una estructura extraña, autoconstruida, y todo esto llama la atención. Es ese “todo” en conjunto: el hecho artístico, ecológico, cultural, arquitectónico, que llama al ciudadano para que entre aquí. Y creo que cuando sale, se lleva otra manera de ver la ciudadanía u otra manera de ver la gestión de las cosas [...]. Aquí, sin darte cuenta, participas en un montón de cosas, el que está regando ahora mismo, está participando en el teatro sin querer, lo mismo que el que está viendo la obra luego se pasa por aquí y ve lo que está ocurriendo en el huerto. (EC2-8-40)

### **3.5.2. LAS ESTRUCTURAS ORGANIZATIVAS PARA LA AUTOGESTIÓN Y LA COGESTIÓN: LOS ESPACIOS ASAMBLEARIOS Y LAS REDES DE COLABORACIÓN**

Los espacios asamblearios y las redes de colaboración son dos ejes de trabajo que destacan a la hora de construir una organización autogestionada y cogestionada (al término de cogestión lo empleamos para referirnos a la gestión de un espacio compartida con las instituciones locales).

Los actores sociales y los activistas culturales entienden la cuestión de la cogestión como una estrategia cultural. Como eje de trabajo, tratan de crear redes y entablar relaciones con las instituciones. Consideran que sólo a través de la cogestión, las instituciones pueden implicarse en un proceso de transformación y que, una vez implicadas, escuchen de primera mano las necesidades de los ciudadanos.

Nos parece que una gran diferencia, o una seña de identidad que tiene El Campo de la Cebada es el hacer hincapié y trabajar muy duro para que dentro del proyecto de El Campo de la Cebada formen parte también las instituciones. Nos parece que si trabajamos al margen de ellas, no las contagiamos. En cambio, involucrarlas dentro de este proceso permite que El Campo de la Cebada pueda ser un proyecto replicable. Esto es importantísimo. Si conseguimos que la administración se involucre en los proyectos, vamos a conseguir que esta administración se transforme y se adapte a un contexto mucho más contemporáneo y actual de lo que está pasando hoy en día en las ciudades. Si conseguimos esto, sería un objetivo sumo. (EC3-7-34)

Para llevar a la práctica el deseo de “cuidar de la gente”, los participantes o integrantes de este tipo de proyectos han acogido modos de relacionarse horizontales y transparentes. Estas relaciones se hacen efectivas en el diseño y construcción de los espacios de encuentro. Uno de esos espacios de encuentro sería el “espacio asambleario”. El espacio asambleario, uno de los ejemplos en que tratamos de profundizar, tiende a generar espacios de polifonía y participación colectiva. Se trata de un espacio abierto e inclusivo que acoge las opiniones de todas las personas implicadas que se hallan a favor de autotransformarse de manera continua en consonancia con las circunstancias mediante la puesta en marcha de la imaginación de todos. En esta experiencia las personas participantes se fortalecen como

consecuencia de la expresión de sus opiniones, de la colaboración en un proceso que experimentan como una forma generativa de creatividad, así como de las responsabilidades que éste conlleva.

Asamblearse es una práctica común que mantienen los espacios de autogestión. A continuación, se documenta la evolución de una estructura asamblearia en una vivencia grupal y aquello que esta experimentación relacional aporta a cada individuo en su proceso de desarrollo. A pesar de que tanto el funcionamiento del proceso asambleario como el de creación de redes no está relacionado con la elaboración de experiencias estéticas, procederemos a reflexionar sobre dicha experiencia estética a partir del sentimiento de empoderamiento que surge de los actores en su proceso de participación.

Tenemos una habitación allí con un corcho muy grande. Funcionamos a través de papeles que ponemos allí. Entonces sabes todo el rato lo que está pasando. La gente plantea cuestiones como: “Quiero usar la *ladera* para montar allí un espectáculo dentro de dos semanas, ¿qué os parece?”. Pues en vez de tener que esperar a ir a la asamblea, hablarlo todo y que la gente decida, lo pones en el papel y la gente te va dando sus opiniones: “pues sí”, pues no”, “¿por qué no haces así?”... Son aportaciones a través de la pared. Entonces, con esto pensamos que podemos reducir asambleas. (E4-6-43)

La toma de decisiones en el BAH es un proceso lento, porque entre que se presenta el proyecto hasta que llega a los grupos, pasan dos meses. El grupo discute: unos dicen sí, otros no... otros dos meses. O sea, casi ninguna de las decisiones en el BAH se toma en menos de 6 meses. También hay cosas que son más urgentes y hay cosas que no. Tenemos esa forma de vida y esa educación que hemos recibido en la que todo tiene que ser rápido, pero el campo te muestra que no todo tiene que serlo. (GC1-5-29)

Hoy en día tenemos diferentes asambleas pero en un principio sólo había una. Ahora está desarrollándose la asamblea interna, que es la asamblea de las familias de Aritzuren: las familias que viven en Aritzuren y que quieren seguir viviendo en Aritzuren; y estas familias son las que deciden realmente cómo quieren que sea Aritzuren: los principios, qué construimos y con qué,

cómo queremos nuestra huerta, cómo queremos los tratos con nuestros niños, cómo queremos nuestra vida, con quién y con quién no vivimos y cómo somos coherentes en torno al género y a la igualdad... Todas estas cosas de nuestras formas de ser, las decidimos los que vivimos [en Aritzkuen]. Ésta es la asamblea interna. También sobre nuestras relaciones, con cómo nos relacionamos entre nosotros. Dentro de la asamblea interna a veces hay reuniones de economía, de definición de proyecto, de relación, de cómo nos relacionamos y cómo nos sentimos. Esto es super importante también. (E7-11-51)

Aparte, están las asambleas de la organización, de los materiales. En estas reuniones de organización, las personas que vivimos aquí tenemos algunas series del campo definidos que llamamos *taldes* de trabajo. Por ejemplo, yo estoy en el *talde* de transporte y en el *talde* de educación. Con estos pequeños *taldes*, tengo algunas reuniones, para facilitar que no todo el mundo tenga que decidir sobre las tareas de materiales. La gente de la leña se reúne para decidir cómo va a estar la leña de este año, otra gente de la huerta se reúne para ver cómo va a estar la huerta de este año. Una vez mirado cómo van a hacer estos trabajos, nos lo comunican a la asamblea interna. Esta organización ya lo tiene decidido y en la asamblea interna lo vemos en global. (E7-12-52)

[En La Tabacalera,] nos asambleamos cuando hay temas concretos a tratar y el resto de los trabajos son de comisiones. Nosotros, [los de la Nave Trapecio – un espacio-taller dentro de La Tabacalera–], sí que nos reunimos todos los miércoles en asamblea. Intentamos generar una dinámica diferente porque el proceso asambleario es duro, lo sabemos todos, es muy divertido y es muy enriquecedor, pero también tiene un punto que cuesta. [...]. Hemos tenido debates maravillosos sobre cultura libre, porque son debates que se generan dependiendo de la inquietud de cada cual. En nuestra asamblea, cualquier persona puede venir a aportar dentro del orden del día o dentro de las tareas que tenemos para trabajar. Las aportaciones siempre son bienvenidas. Se ha hablado de *copyleft*, se ha hablado de la economía alternativa, de problemas internos, de cómo podemos aportar al centro social... (CSA-5-36, 38)

En un proceso asambleario, lo que aprenden las personas involucradas y les procura satisfacción es incorporar otra idea de relacionarse con las personas, de escucharse y mirar las cosas de manera más global. La satisfacción también viene de sentir que pertenecen a una comunidad con la que colaboran y respecto a la cual pueden decidir, actuar y asumir la responsabilidad de los valores en los que creen. Este sentimiento es el sentimiento de empoderamiento, que reporta igualmente satisfacción a nivel personal.

Sobre todo cómo funciona la asamblea. Lo que he aprendido a nivel personal es esto: cómo se antepone todo el espacio y el bien común a tus intereses personales o a lo que tú opines. [...]. Entonces para mí esto ha sido un aprendizaje vital super importante. Y sí, a nivel de gestión y responsabilidad, todas las tareas que quieren llevarlo a cabo, y la gente que está implicada aquí, me parece un aprendizaje tremendo. (HU2-4-28)

Lo asambleario es una forma de operar. Requiere un esfuerzo, pero merece la pena hacerlo así, por lo menos en mi caso. Me aporta una lucecita, una esperanza de relacionarme con la gente de esta forma. Está claro que es mejor que una estructura piramidal. Esto me aporta éticamente, políticamente... Me satisface en este sentido. Éste es el camino, creo. Como todas las cosas nada es fácil, pero el intento me parece que merece la pena. (HU3-4-31)

Porque te obliga a tener en cuenta lo que dicen lo demás, empatizar de alguna manera. Tú puedes tener tu propia visión, pero tu visión no se ve enfrentada con la de otro, sino que se ve complementada. Es buscar lo positivo de sumar. También hay conflictos, como en todos lados, pero más allá, es esa colaboración y el desinterés. Hay mucho trabajo de manera desinteresada, que es muy bonito. La gente comparte. Es muy agradable esto, es de las mejores cosas que hay aquí. (HU3-4-33)

Te construyes en la parte emocional y en la parte política. Tú decides cuáles son tus creencias, cuáles son tus criterios, tus principios, estás constantemente replanteándote qué es lo que piensas acerca de un tema otro. En este sentido sí

que hay muchísimo crecimiento, aprendes a conocerte y aprendes a trabajar mediante consenso. Estás aprendiendo a ceder, estás aprendiendo a empatizar mucho con las necesidades del otro. Entonces, en este terreno, sí que hay un crecimiento que no veas. (E9-4-21)

Las estructuras de autogestión y formación de redes son flexibles, se generan para priorizar las necesidades de las personas y reflejan las intenciones de los habitantes de ser autosuficientes. En los espacios autogestionados que hemos visitado, las colaboraciones que se desarrollan junto a otras iniciativas tratan de resolver las necesidades prácticas y concretas, por ejemplo, las ayudas mutuas que puedan ofrecerse en cuestión de materiales, transporte, de personas y conocimiento.

Las redes interpersonales que se crean en un barrio sirven de base para transmitir ideas y promoverlas a través de charlas y debates. Son ideas que tratan tanto sobre los ideales como sobre sus posibilidades de realización.

La gente con la que se pusieron en contacto en Lavapiés tenía que ver con la reivindicación histórica de La Tabacalera para el barrio. Cuando se puso en contacto el Ministerio de Cultura con ellos, éstos lo que hicieron fue avisar a las redes que había en el barrio de Lavapiés, que habían estado trabajando sobre la recuperación del edificio, para plantear si hacíamos una propuesta diferente al Ministerio que tuviera que ver con la propuesta que hicimos seis años atrás. (CSA1-1-5)

Esto era una cosa que se llamaba La Tabacalera Debate, que era una red que se montó entre colectivos sociales, artísticos, culturales y de inmigrantes en el barrio, planteando que el destino final del edificio de La Tabacalera no fuera decidido por el Ministerio o por una oficina, sino que su destino final se decidiera en un proceso participativo dentro del barrio. (CSA1-1-6)

En el caso de las plataformas rurales, la formación de redes estaba, desde el inicio, incluida en los principios fundamentales de los proyectos aislados. La estrategia elaborada pasaba por que la Universidad Rural tuviera diferentes sedes en el marco estatal que se expandieran como semillas para transmitir el plan de rehabilitación del mundo rural.

Respecto al estatuto, la Universidad Rural Paulo Freire es una asociación estatal en torno a la cual se constituyen asociaciones estatales, de manera que hay un territorio pequeño donde se hace una asociación cultural que lleva el nombre del sitio concreto, por ejemplo, la Universidad Rural Paulo Freire de Tierra de Campos, que es la nuestra. Todas estas asociaciones pequeñas están vinculadas a su vez a una asociación estatal para marcar las líneas de actuación y las características que debe tener este tipo de asociación. (PR1-4-23)

Crear redes es generar comunidades de personas entre las cuales se comparten deseos y se intercambian reflexiones personales y estados emocionales. Las redes se conciben como espacios relacionales que, finalmente, son los que favorecen la generación de una determinada cultura. De esta forma, son estos espacios los que transmiten y hacen replicables los modos de hacer.

En cualquier caso, desde el BAH sí que se han formado otros movimientos agroecológicos un poco más amplios. Por supuesto, el BAH está en contacto con otras cooperativas de carácter similar y con la red agroecológica. Seguramente en lo referente a algunas partes de nuestra cooperativa nos gustaría que estos lazos se fortalecieran un poco más. (GC2-5-32)

En La Tabacalera han surgido proyectos que funcionan como semillas que luego se han plantado fuera. Se está creando esta red con respecto al barrio porque estamos dentro de un barrio. (CSA3-53-7)

Yo creo que el modelo que se ha creado en El Campo de la Cebada es muy bonito porque se ha juntado una cantidad de vecinos muy diferentes que tenía un propósito común. Esto ha hecho que La Plaza –como localmente se llama al proyecto– haya tenido sus más y sus menos. Es decir, ha tenido temporadas de muchas propuestas y temporadas de muy pocas propuestas. Lo que nos ha hecho cuestionarnos si abrimos o no abrimos según haya actividad o no. Yo creo que el proyecto se puede trasladar perfectamente a otras plazas y a otros

solares donde haya las mismas ganas de trabajar. (EC1-6-27)

En el tiempo que lleva abierto se han generado movimientos sociales. El hecho de que muchas compañeras se estén asambleando periódicamente en sus barrios ayuda a reforzar este proyecto, porque La Tabacalera estaba antes de que explotara todo. Antes de que empezara lo del 15M, la red ya se estaba creando y la red se venía creando ya desde hace muchos años. (CSA3-7-54)

Según las entrevistas, “crear redes” y “trabajar en red” repercute directamente en cada persona involucrada. Formar una comunidad con un grupo de personas con intereses afines favorece el crecimiento personal de cada integrante. El hecho de poder compartir sus sentimientos con compañeros fortalece su confianza.

Sí, me gusta crear redes con gente afín que busca nuevas maneras de cuestionar cómo funciona este sistema capitalista y que quiere crear diversidad en el entorno, que quiere recuperar esa tradición de no usar pesticida, de dejar que las hierbas lleven sus ciclos, de observarlas, de aprender con ellas, de ayudarnos a tener el conocimiento que cada uno va recuperando, que vas adquiriendo con cada una de las personas que conoces. (E1-12-73)

Quienes están implicados en huertos urbanos sienten enriquecerse personalmente en el momento de conocer gente diversa. Al no tener conflictos por finalidades excesivamente divergentes, se hace posible atraer gente diversa y hacer amistad con ella.

Yo creo que para mí éste es un sitio donde te puedes socializar con otras personas. Entrás en contacto con gente del barrio, con la que además puedes tener intereses comunes como, por ejemplo, un espacio verde, o bien un huerto, o bien la agricultura ecológica, o bien participar en todo lo que es la autoconstrucción. Son diferentes inquietudes. Y te encuentras con gente muy valiosa. Aquí he encontrado gente valiosa que tiene unas características que en muchos sitios nunca he encontrado y me parece alucinante que haya esas relaciones. Sobre todo, hay gente muy diversa, con la que a lo mejor en otro contexto no habrías entrado en relación. Y aquí cada uno es muy diferente. Sin



embargo te llevas bien porque pones como objetivo principal el bien común, el bien del espacio, por encima de tus objetivos personales. (HU2-2-14)

Cuando uno vuelca su energía en las tareas cotidianas, las comunicaciones y los apoyos mutuos se forjan a escala local. Las redes sociales se configuran como una base que acoge las respuestas dadas por cada individuo y favorece la formación de una nueva cultura de la autonomía local: la autonomía alimentaria, la económica y la del tiempo.

Las personas involucradas en una estructura de red aclaran que cuanto más se trabaja con redes de personas y más se establecen estas formas de relación, mayor es la autonomía que sienten. La sensación de autonomía, como estado psicológico, refleja la situación económica y las capacidades de la persona. Esta situación no aparece de forma aislada o individual, sino que llega gracias al apoyo de compañeros, de herramientas y de la economía (mínima de subsistencia). Cuanto más se expande esta red de apoyos, más autónomo se siente un individuo.

El espacio es un contenedor. El centro social te permite hacer muchas cosas. De hecho, por cercanía y por afinidad con otra gente con la que estamos en la red de trabajo, directa o indirectamente, nosotros estamos recibiendo poco a poco todo el conocimiento para poder organizarnos y poder generar movimientos cooperativizados. Movimientos que nos permiten dar sostenibilidad a nuestra vida personal y a nuestra vida en común. Nos permiten poder depender económicamente de nuestro trabajo sin tener un patrón o quienes estén especulando con los recursos. (CSA3-7-48)

En los proyectos en los que los participantes tienen como objetivo vivir en comunidad, las redes de personas sirven para que, cuando aparecen las crisis emocionales dentro de un grupo, algunas personas puedan integrarse en proyectos vecinales afines, o para que, entre varios grupos, se intercambien los recursos humanos con el fin de transmitir conocimientos o experiencias y apoyarse mutuamente.

Participamos en varias redes: en las redes de intercambio de semillas; la red de soberanía alimentaria, la red del pueblo a nivel del valle, la red de colectivos rurales a nivel de las Penínsulas [que es una red de colectivos rurales en las

aldeas ocupadas] y también, en las redes ibéricas de las ecoaldeas. (E1-9-58)

La red de pueblos ocupados, a nivel de península, es un encuentro anual [que se celebra] en sitios diferentes y donde se trabajaban diferentes temas. Por ejemplo, en el tema de la crisis de los colectivos, la palabra crisis se ve siempre como negativa, pero también la podemos entender como una oportunidad para el cambio. La red hace un trabajo interno. Se pueden proponer diferentes cuestiones y trabajar en colectivo y así ver las dificultades con las que nos estamos encontrando otros. Vemos qué dificultad hay y cómo podemos potenciarnos un colectivo con otro. (E1-9-60)

A lo mejor hay gente que está en otro colectivo y que se encuentra en este momento agotada y necesita salir... Pues hay una red. Hay otros pueblos que les van a acoger. A cambio, una persona de este pueblo va a su pueblo. Si por ejemplo tú trabajas con las ovejas y yo también, pero no puedo ir a otro pueblo porque no hay nadie que me sustituya... Cuando no hay gente de otro pueblo que te sustituya, pues hacemos sustituciones dentro del pueblo. (E1-10-61)

Vender pan, hacer tejados, realizar cursos... y también vender cerveza, jabones, zumo, sidra... en las ferias y en grupos de consumo. (E1-2-6)

La financiación de la red de pueblos [la red de las aldeas ocupadas en Aoiz, (Navarra)] se saca de vender los productos que hemos elaborado. Por ejemplo, el zumo de manzana y la sidra de unos manzanos que tenemos. Un propietario de una tierra la ha cedido al colectivo. De allí sacamos las manzanas con las que se ha hecho la sidra y el zumo. Así se genera un dinero para la red. También, aprovechamos las verduras y los alimentos que genera cada pueblo. Cuando hay un encuentro sobre temáticas sociales, nos llaman para hacer las comidas populares. Una parte del dinero que se consigue de esta forma, va para la red. También hacemos mucho trueque. El pan lo usamos mucho como trueque para el colectivo o para algún curso. En vez de pagar el curso, llevamos pan y pastelería. También hacemos trueques de personas que aquí trabajan con el tema del grupo, el conflicto, el acuerdo, o gente que viene aquí

para hacer un curso y en vez de pagar, se queda un tiempo trabajando. (E1-2-10)

Los artistas que trabajan en la promoción de un mismo proyecto en diferentes redes no se limitan a llamar la atención del público mediante técnicas de visualización o amplificando el imaginario, sino que, con frecuencia, buscan la resolución de los problemas concretos que se encuentran en la propia comunidad donde intervienen. Los artistas aportan a los grupos de vecinos un tipo de pensamiento creativo e infunden, a través de la práctica, las ganas de trabajar colectivamente. La palabra “arte” se convierte así en un código relacionado con la acción comunitaria en relación a los asuntos más conflictivos de la vida en comunidad.

Normalmente trabajamos más con las asociaciones de vecinos. El punto en común está en dos cosas: primero, una falta, una necesidad que existe en una comunidad de vecinos que se pone en contacto con nosotros; y segundo, y esto es algo que para mí es también muy importante, que es trabajar desde la reivindicación hacia las instituciones o hacia el mismo contexto. Nosotros podemos realizar mejoras, podemos visualizar contextos nuevos, pero lo importante es que no se quede en lo anecdótico; que las cosas intenten expandirse y replicarse. (Todo por la praxis 2-1-11)

Cuando intervienes en un solar con una comunidad de vecinos, es importante que no se quede sólo en una intervención puntual, que las cosas tengan un discurso más complejo y que tenga algunas razones políticas más complejas. (Todo por la praxis 2-2-12).

Si quieres que el “arte” tenga una responsabilidad política, tienes que asumirlo en todo y considerarlo como el elemento transformador de la sociedad, el impulsor del proceso, el agitador. (Todo por la praxis 2-4-23)

Las redes que se generan y el poder colectivo que se forja alrededor de estos proyectos, es el fruto de sus intervenciones.

La solución se apoya en la cooperación entre los grupos sociales y el gobierno

local. De una parte, obligamos al gobierno a prestar atención a este arroyo. Conocimos a muchos profesionales que trabajan como consultores en algún departamento gubernamental, y ellos han transmitido nuestros deseos al gobierno local. De otra parte, tuvimos algunas interacciones directas con el gobierno local. Les sugerimos cómo solucionar el problema, aunque gran parte de las cosas necesitan intervención profesional. No es tan fácil como pensamos. (Mali Wu-5-28)

Para los artistas que trabajan como promotores de las acciones culturales, encontrar al arte un significado y una utilidad social, como pueda ser tejer redes, estimular la voluntad participativa de otras personas o generar sinergias, les da satisfacción y fuerza para continuar.

En esta acción, me gané la sensación de satisfacción, al ver que el objetivo de la acción se había alcanzado. Cuando promovimos esta acción, esperábamos que atrajese a mucha gente. Es más, queríamos tejer relaciones sociales, reconstruir nuestra forma de imaginar la sociedad, y captar la atención del público con ideas y acciones artísticas. Eso creo que lo hemos conseguido. (Mali Wu-6-30)

### 3.5.3. INVENTAR OTRAS FORMAS DE PRODUCCIÓN: LA ECONOMÍA COMÚN Y LA ECONOMÍA DEL TIEMPO

Las personas implicadas en los proyectos del tipo que nos ocupa, y que suelen poseer unos principios muy marcados en relación al cuidado mutuo, perciben la creatividad desde la producción, esto es, los productos cambian según sean llevados a cabo. Llegado el caso, llegan a inventar nuevas prácticas productivas modificando los tradicionales factores económicos del tiempo o de la distribución del trabajo. Por ejemplo, en el proyecto de La Tabacalera, en el que la diversidad de habilidades y la disposición holgada de tiempo predominan sobre la disponibilidad de dinero efectivo, se ha implementado un sistema a través del cual se reduce el gasto de este último al mismo tiempo que se intensifica la actividad humana.

El principio del proyecto va por ahí, por reducir el gasto de capital [dinero efectivo] y hacer intensivo, eficaz y cooperativo el trabajo. También por aprender del proceso en que se trabaja. En este sentido, recuperaríamos una parte del hilo conductor de la fábrica histórica, que sería el motor del aprendizaje mutuo, de cooperación y de establecimiento de relaciones sociales más equilibradas... vamos, que no haya simplemente usuarios, directores y gestores. Desde luego si esto se produjera en algún momento, querría decir que hemos fracasado. (CSA1-9-51)

En el camino hacia la autonomía económica, destacan los modos de organización estructurados, como la economía del tiempo y la autoconstrucción para paliar los gastos. En estos casos, también se acentúan otros valores como la “gratitud”, que se diferencia de la sensación de “trabajar gratis” (trabajar para otros, esclavitud, trabajar para nada) que percibimos en la lógica capitalista.

La mayor parte del trabajo es el trabajo voluntario. Es muy intensivo el trabajo y poco intensivo el capital. Esto es una manera diferente de funcionar, algo que sólo se puede hacer cuando la gente quiere hacer precisamente esto. Es decir, no te cuesta trabajar cuando sabes que el trabajo repercute en ti y en la comunidad en la que vives. (CSA1-3-19)

Cuando la gente se involucra y quiere organizar su propio espacio, gasta menos dinero y se siente más identificada con lo que hace. No es un proyecto de “cultura barata”, es un proyecto de hacer cultura con lo que tenemos. (CSA1-3-21)

Si planteas que la medida económica guía, porque el trabajo es voluntario y el trabajo humano es más importante que la inversión de capital, cambian también los procesos de comprensión del funcionamiento económico y la sostenibilidad humana. Todo esto está contenido en el proyecto de la Tabacalera. El grupo de autoconstrucción era uno de los ejes de este proceso. Este grupo vehiculaba la propuesta que habíamos pensado de reparación y tratamiento del edificio para demostrar que se puede tener un edificio público de bajo coste y con un valor superior [en términos humanos] que si lo reformas entero. (CSA1-9-50)

Los participantes de los espacios de autogestión han desarrollado una economía del tiempo contando con los recursos humanos y materiales que tienen. Como consecuencia, esto aporta otro valor a la producción.

¿Cómo encajamos esto con la vida real, con el tiempo y con tratar de llegar a otra clase de equilibrio que no sólo es necesariamente económico? A veces, investigas algo [en el Centro] que desemboca en un trabajo remunerado fuera. Después si quieres compensar al Centro porque has usado su espacio [público para un fin privado], puedes invertir tiempo de construcción o reparación. (CSA4-8-59)

Buscar otra forma de economía que tiene que ver con el origen de la palabra “gratitud” que es “agradecer”. Buscar un equilibrio que no tiene por qué pasar por una economía de mercado. (CSA4-9-62)

El interés económico se centra por un lado en el mantenimiento del proyecto y, por otro, en su funcionamiento.

En los grupos de consumo que hemos visitado (BAH y Surco a Surco), tanto

productores como consumidores tratan los temas prácticos y organizativos de forma conjunta. De modo que es *conjuntamente* como asumen, además del mantenimiento propio del proyecto en que ambas partes están implicadas, los riesgos que conlleva. El modelo imperante actual en el cual el consumidor no conoce al productor ni, en gran porcentaje, la procedencia o las prácticas de elaboración de aquello que consume, queda por tanto caducado, apartado.

Funcionamos a nivel asambleario. Una reunión al mes, donde se juntan representantes de trabajadores [productores] y socios [consumidores]. Luego, cada uno de estos dos grupos, tiene otra reunión para gestionarse. Intentamos repartir el trabajo entre todos: los consumidores llevan las cuentas, preparan los planteles, piensan lo que quieren consumir... Las decisiones más inmediatas y las cosas del día a día están en manos de los consumidores. Al mismo tiempo, todo lo que se puede, se debate en las asambleas. (GC4-2-13)

El modelo que queremos sobrepasar es éste: un agricultor que asumen todos los riesgos y si le sale mal la cosecha, se la come. Nosotros, como colectivo, asumimos que existen riesgos. Si hay algunas cosas que salen mal de la huerta, [...] lo asumimos entre todos. Si no hay lechuga, no hay lechuga, pero pagamos igual. (GC4-2-14)

Lo que sostiene parte de la gestión material de estos proyectos son las cuotas mensuales que aporta cada socio a su grupo de consumo. Mantener las furgonetas de transporte, adquirir o mejorar las herramientas o remunerar a los trabajadores, son algunos de los gastos habituales que deben ser asumidos por el grupo. Para conseguir más fondos, se observa de nuevo cómo la creatividad es la gran aliada: se organizan fiestas, espectáculos, comidas populares o catas de producto que, además de favorecer la entrada extra de dinero, consigue atraer la participación de personas interesadas.

Lo que hicimos fue juntar mucho esfuerzo, que participara mucha gente y organizar muchas comidas populares. Así vienen los amigos y se establecen contactos... Por ejemplo, un grupo que construyó aquí sus herramientas y utensilios de lucha medieval, ese día [en que estaban trabajando] improvisaron

un evento en La Nave Trapecio para mostrar una parte de aquella cultura.  
(CSA3-3-24)

En las ecoaldeas, donde uno de los objetivos del grupo es vivir en colectivo, los habitantes que optan por poner en práctica la filosofía de la “economía en común”<sup>53</sup> consideran que, mediante esta fórmula, pueden llegar a una verdadera horizontalidad en la gestión y la toma de decisiones.

El hecho de que cada cual venía de una realidad económica y tenía un criterio económico diferente, estaba generando muchas desigualdades en torno a los derechos y los deberes [que debían asumirse]. Este tipo de vivencia nos obligó a tomar decisiones alrededor de esta diferencia. Hubo un tiempo de reunión, reunión, reunión y reunión para hablar de cómo podríamos ajustar esta diferencia. Al final decidimos que, si realmente vivíamos en comunidad e íbamos hacía allí, [hacia un ideal comunitario] de tener las mismas responsabilidades y los mismos derechos, pues realmente para poder conseguir esta coherencia de igualdad, todos pondríamos en común con los otros nuestros recursos económicos que se situarían en el centro del grupo que es de todos; y entre todos decidiríamos lo que hacer con esta riqueza... Entonces de esta manera sí que nos cuadraba. (E7-4-17)

En las ecoaldeas, para hacer funcionar la idea de la “economía en común”, los miembros consideran importante tener una actitud empática hacia el otro. Al tratarse de un número reducido de personas que conviven de forma colectiva y que entre ellos se tienen unos a otros como parte de su familia, existe de antemano una intención fuerte de respetar a las diferencias de todas las personas implicadas en el proyecto y no se cuestiona por qué cada uno tiene distintas necesidades ante la planificación de la “economía en común”. De esta forma, se evita la comparación sobre las cuantías que solicita cada miembro para cubrir sus necesidades, teniendo en cuenta que, por ejemplo, el coste para el cuidado de la salud de unas

<sup>53</sup>

Para las personas que optan por vivir en colectivo, la idea de “la economía común” trata de una planificación colectiva sobre el renuncio de sus propiedades privadas. Además, en las ecoaldeas los ecohabitantes promueven el valor de lo generado desde y para lo común y llevan la idea de “compartir” en sus prácticas cotidianas. El concepto de economía que se presenta no se restringe a las relaciones mercantiles en las que se utiliza moneda, sino también puede referirse al tiempo, a las herramientas o a los recursos humanos que uno puede prestar a los otros.



personas no equivale al coste de un viaje, ni tampoco es comparable al de una formación personal.

En principio, lo que es a nivel del gasto o del uso de la parte monetaria, no hay dificultad en aceptar la diversidad. Es algo ya bastantes integrado. Es decir, unas personas necesitan ir al dentista y otras no; hay personas que en un momento dado quieren hacer una formación y otras no. Hay una gran diversidad. Y, en principio, según nuestra forma de vivirlo, sí hay un acuerdo de intentar que todo el mundo pueda exponer sus necesidades e intentar satisfacerlas en la medida en que sea posible. Pero como todo el mundo puede exponer lo que necesita... En principio, no se da el caso de que se cuestione la necesidad, deseo o interés de una persona. (E6-15-80)

En cierto modo, todo el mundo sabe cuál es la manera más simple de gestionar la diversidad, porque si te pones a medir, no terminas nunca. Si estableciéramos como un protocolo de criterios, sería prácticamente imposible llegar a un acuerdo. Entonces es como una especie de vivir y dejar vivir, que en este área funciona mejor que en otras. (E6-15-82)

En el escenario cotidiano de *Cohousing*, se observa la realización de la “economía del tiempo” (la idea principal del Banco del Tiempo) en las prácticas de la “economía en común”. Mientras que se comparten las propiedades entre los compañeros, se pone también en funcionamiento el mecanismo de la “economía del tiempo”, que se basa en el intercambio de bienes y servicios utilizando como unidad de intercambio el tiempo entre personas interesadas. El hecho de proponer un “pago en horas” y otorgarle valores igualitarios a todo tipo de actividades que se emplean y de diseñar modos de hacer concretos para diferenciarse de las actividades económicas convencionales es el sello distintivo de la creatividad colectiva. Se perciben en los siguientes ejemplos la concepción de los acuerdos a favor del ideal de conseguir la autonomía y la autogestión de la economía mediante redes y trueque de bienes.

La economía no es sólo dinero. [...] La economía es conseguir el sustento: criar cabras o hacer queso o yogur. La huerta es economía también. (E9-2-13)

Al poner en común muchas partes de la economía, hace que bajes mucho tus necesidades económicas y esto te permite cambiar el tipo de vida que llevas y necesitar mucho menos para vivir. Yo, con la pasta que saco, unos trescientos euros al mes, me da para pagar la comida y la cuota que pagamos aquí, que es todo lo que necesito para vivir. Claro, es muy poco dinero, esto te deja mucho tiempo libre... Al final, esto también es economía ¿no? Es economía del tiempo. (E13-3-16)

Entendemos la “economía en común” como la economía no sólo de dinero sino también de tiempo. Es intercambio de energías. Cuando una persona viene aquí, recibe cosas de Aritzuren: recibe un espacio, calor, alimento... y, esa persona, también aporta, también deja cosas a Aritzuren. Una de las cosas que pedimos a quien viene aquí es la implicación. (E7-5-21)

### 3.5.4. LA CREACIÓN DE LOS “ESPACIOS DE COMUNICACIÓN” Y DE LA “PUESTA EN COMÚN DE LOS DESEOS”

Las relaciones que se establecen entre los diferentes actores participantes y los “espacios de comunicación” que surgen en estos proyectos hacen posible la realización de un proceso constructivo continuo. Muchos de los participantes consideran estos espacios como un modo de experimentar con las estructuras organizativas y comunicativas. Este experimento se concreta trabajando con los principios de inclusión, horizontalidad y poliarquía.

Se observa que estos espacios colaborativos, cuando físicamente se establecen en un barrio, atraen a los vecinos de la zona (aquellos que no han formado parte del grupo impulsor). Los vecinos, a su vez, delinean el comienzo de un “espacio relacional”. Las interacciones y relaciones que se generan y desarrollan en estos espacios son un factor determinante de la forma que va adquiriendo el espacio físico a lo largo del tiempo.

De repente, viene [un vecino] y dice –¡Cómo me gustaría tener aquí un... algo! ¿Qué tengo que hacer?–. Como hay material aquí del que se puede disponer, la gente puede disponer del material, del sonido y de la luz. Si les das una llave, la cogen y hacen lo que han pensado. (EC2-3-10)

En este sentido, los tiempos cambian radicalmente: ya no existe una inauguración, sino que todos los días se inaugura algo. Ahora se están inaugurando unos muebles que se están haciendo en un taller con la colaboración de alumnos de la Universidad de Colombia. Por la tarde se inaugura un festival de música. Mañana se inaugurará otra cosa. Todos los días se inaugura algo. Pero no se espera una gran inauguración, algo que diga: –vale, ya está terminado El Campo; ahora podéis empezar a habitarlo–, sino que todo el proceso de *vivir* en la calle es el mismo proceso de *construirlo*, y no se *cierra* en ningún momento porque haya que hacer una obra que impida que participen los vecinos. A la vez, este concepto de *habitar la obra*, de habitar este *objeto crítico en evolución*, permite que los vecinos participen mucho más. (EC3-9-42)

Según Todo por la Praxis (colectivo de arquitectos que participa activamente en/del

espacio colaborativo de El Campo de la Cebada), la clave para que se genere un proceso y una cultura de autogestión empieza por la apertura de un espacio. De su experiencia en El Campo de la Cebada, consideran que abrir el espacio físico fue, en sí, el motor dinamizador del proceso. Cuando un proyecto aglutina un grupo de gente, los artistas-arquitectos se suman al proceso constructivo asesorando o poniéndose literalmente manos a la obra aportando sus conocimientos profesionales (en temas relacionados con la construcción y autoconstrucción), ya se tenga por objetivo algo concreto como un mueble o algo abstracto como la organización.

Ahora se hace de manera casi espontánea. Te podría decir una metodología de participación donde te reúnes y tal y tal. Pero en realidad, fíjate por ejemplo en este espacio. Lo que fue el motor dinamizador del proceso fue *abrir* el espacio. Abres un espacio y generas una posibilidad, un entorno de diálogo, de debate, de diseño conjunto, donde necesariamente debe haber consensos: ¿qué es lo que se quiere hacer?, ¿cómo se quiere hacer?, ¿para qué se quiere hacer esto o aquello? (Todo por la praxis 1-5-22)

Parece que de alguna manera decir: –¡Ostras!, nosotros podemos construir, podemos diseñar, podemos implicarnos, podemos participar–, ya está generando cosas. También [está generando] una conciencia política... Es decir, ya podemos reivindicar el cambio. (Todo por la praxis 1-7-32)

Los “espacios de comunicación” surgen en la práctica diaria. Algunos de estos espacios de comunicación son: las comidas populares, las fiestas, las “asambleas emocionales”, los foros, los mercadillos de trueque o los días de trabajo colectivo. La gestión de los mismos requiere de la creatividad colectiva. En ellos cada individuo estrecha su relación con los otros y así, aúnan sus energías para dinamizar el evento.

Examinando las explicaciones dadas por los participantes, se llega a la conclusión de que dichos “espacios de comunicación” sustituyen la presencia de rituales. En vez de pensar que la energía colectiva sea apaciguada o canalizada por medio de rituales colectivos, son estos “espacios de comunicación” los que marcan las pautas del cuidado de la comunidad porque logran unir las fuerzas de todos, facilitan la escucha mutua y, de este modo, regeneran el proceso vivencial a un ritmo que concuerda con el trabajo y la convivencia cotidiana.

Ellen Dissanayake (1995, 2003) considera que los rituales son manifestaciones de lo artístico. Por ejemplo, las bodas y los funerales serían para Dissanayake, rituales que inspiran emociones que repercuten en los participantes durante el proceso de su realización. Las formas artísticas que surgen en el transcurso de la celebración del ritual consiguen que los participantes gocen, obtengan sensaciones gratificantes, o formulen escenarios de serenidad además de unificar y aunar las emociones de pena y de tristeza de los presentes, como es el caso del funeral. Más importante aún es la “suspensión de realidad” que tiene lugar durante los rituales porque ésta hace entrar a los participantes en un juego capaz de estimular conductas innovadoras e imaginativas.

En el libro *The Ecology of Freedom, the Emergent and Dissolution of Hierarchy* (1991), Bookchin utiliza las ideas de Dorothy Lee en su investigación sobre las ceremonias Hopi. Lee considera que los rituales son procesos importantes para asignar papeles participativos a todos los elementos de la naturaleza en los pueblos preliterarios y para otorgar a la naturaleza un papel como agente activo que construye el ecosistema. Para los pueblos preliterarios, gracias a los rituales, la naturaleza siempre forma parte del ciclo vital de su entorno.

Bookchin explica:

Las ceremonias ecológicas validan la “ciudadanía” que la naturaleza adquiere como parte del entorno humano. “La gente” (para usar el nombre que muchas culturas prealfabetizadas se dan a sí mismas) no desaparece en la naturaleza, ni la naturaleza en ellas. Pero la naturaleza no es meramente un hábitat; es un socio que aconseja a la comunidad con sus presagios, la protege con su camuflaje, deja mensajes en ramas rotas o en huellas, le susurra advertencias en el viento, la alimenta con cantidad de plantas y animales, y en sus incontables funciones y determinaciones es absorbida en la red de derechos y deberes de la comunidad. (Bookchin, 1991, p. 47)

Bookchin considera la interiorización de la naturaleza como un proceso social. La percepción que los pueblos preliterarios tenían sobre la naturaleza provenía de las interacciones mutuas. “Los hombres prealfabetizados no tenían que *amar* a la naturaleza; vivían una relación de parentesco con ella, una relación más primaria que nuestro uso de la palabra amor” (Bookchin, 1991, p.49).

Sin embargo, en la actualidad, los espacios para el desarrollo de rituales son poco frecuentes en los proyectos relacionados con la convivencia. Incluso es utópico pensar en esto, dado que el trabajo del día a día para mantener en marcha el mecanismo del proyecto requiere siempre de la mayor de las energías por parte de todos los miembros. La definición de ritual para los ecoaldeanos es juntarse para hacer las cosas conjuntamente. Algunos rituales para este tipo de colectivos pueden ser: comer juntos, organizar y celebrar una fiesta, hacer una hoguera, construir algo juntos, etc.

Sí que tenemos rituales. Por ejemplo, con motivo de la luna llena de hace siete meses, encendimos una hoguera allí detrás e hicimos pizzas. Luego hicimos algo de música con las guitarras y cantamos un poco. Cada luna llena hacemos esto. También comer todos los días juntos se convierte en ritual. Los sábados hacemos un desayuno especial... Cada sábado, una casa [familia] se encarga de hacer un desayuno para el resto. Los rituales están casi todos relacionados con la comida. ¡Es increíble! [Risas] (E4-3-24)

Para los habitantes que viven en zonas rurales, las fiestas tradicionales son “espacios de comunicación” históricos. De acuerdo con un habitante involucrado en la plataforma rural de Amayuelas de Abajo, las fiestas del pueblo son importantes para difundir proyectos paralelos ya sea la creación de redes de microempresas rurales o el fomento de una plataforma de formación agrícola. Las fiestas crean un ambiente familiar que une a los integrantes y a los vecinos para así disminuir las características utópicas del proyecto.

Un elemento que ha servido en parte de apertura a la comarca son las fiestas del pueblo. Es decir, [un espacio] donde la gente de los alrededores ha podido venir y participar. El “foro de debate”, como es una actividad abierta de interés general, también ha servido para que la gente se acerque a conocer. Es un modo de ir cambiando los estereotipos que se habían formado. (PR1-2-15)

Otra actividad muy interesante de cara a esta comarca ha sido el tema vinculado a las semillas. En las jornadas de intercambio de semillas, se da la participación de personas mayores que tienen huertos familiares y que acuden al encuentro de semillas e intercambian las suyas. Cuando han venido, se ha

hecho una actividad de convivencia con ellos que les ha desmitificado un poco los prejuicios que tenían sobre Amayuelas. (PR1-3-16)

La “asamblea de emociones” existe en todos los proyectos que tienen como objetivo vivir en colectivo. Se trata de un “espacio de comunicación” donde las personas hablan y escuchan las emociones y los sentimientos de los demás intentando no imponer un juicio valorativo. Es una herramienta para gestionar las emociones del grupo y los posibles conflictos internos. A través de la coescucha se hacen visibles las emociones y los sentimientos de todos los participantes, así como aquellos asuntos que puedan concernirles, para así poder trabajar objetivamente en ellos. En un entorno donde la convivencia ocupa un porcentaje altísimo de la cotidianidad individual (los deseos, el trabajo, el ocio), este “espacio de comunicación” es considerado por los ecoaldeanos como el modo en que se hace presente el cuidado en la comunidad, esto es, donde se da la oportunidad de cuidarse unos a otros, y cuidándose, cuidar del proyecto. En las “asambleas de emociones” se dan unas pautas que facilitan el encuentro entre los participantes.

La “facilitación” dentro de los procesos colectivos o de una asamblea es una herramienta muy potente porque realmente cuida. Cuida de que el ritmo y lo que estás trabajando colectivamente pueda avanzar y a la vez cuida de que las personas tengan su espacio y las diferencias puedan ser expresadas. (E6-8-36)

Después hay diferentes herramientas de este tipo: la coescucha, buscar y tener estructura del grupo, reconocer las emociones, dejarles espacio... [La estructura del grupo puede abarcar cómo se gestiona de forma horizontal el proyecto, cómo se toman las decisiones, etcétera]. Lo primero es tener la estructura del grupo clara, después viene intentar conjugar, en vez de buscar conflicto... (E5-1-5)

Pues aquí solemos hacer una ronda de cómo estamos, cómo se encuentra cada uno... Después usamos técnicas muy concretas. Por ejemplo, de coescucha a través de un foro orientado al proceso. Asignamos un *facilitador* quien, si hay un tema que genera mucha controversia, pues se pone en dos posiciones opuestas y las encarna. El *facilitador* empieza [por ejemplo, en el tema de la

ocupación], diciendo: –yo creo que tenemos que seguir ocupando y no negociar...–. Luego, va al otro lado de la sala y dice: –creo que es importante negociar ahora mismo–. El *facilitador* empieza y luego el resto del grupo se va colocando en uno de estos dos roles (o bien en puntos intermedios). Se sitúan en la sala y escogen un rol. El *facilitador* no escoge, sólo señala lo que está pasando. Con esto se obtiene gran cantidad de información. (E5-2-11)

*Coescucha* es la práctica concreta de escuchar sin hablar. O sea, uno escucha y otro habla y después cambian los roles. Es muy efectivo. En el proceso uno no debe entrar en juicios o valoraciones y por supuesto, no interrumpe. *Facilitación* es intentar hacer más fáciles los procesos grupales. Hacer que la comunicación sea tan fluida como se pueda. (E5-1-6)

[E]n las reuniones emocionales es muy difícil que no venga el cerebro, pensador, el que juzga aquí y allí, a interactuar. Si en una “reunión de emociones”, usamos el lado que juzga el cerebro, estamos cargándola, estamos yendo más lejos de lo que queremos ir. En estas reuniones, se trata más de sentir y de estar presente, de dejar que surja lo que haya de surgir, que fluya lo que está fluyendo, de que aparezca la emoción. La emoción nos está dando datos pero que de momento no vamos a entrar en valorar. Esto es muy difícil. (E7-10-43)

Fundamentalmente, es el espacio [la asamblea de emociones] para hablar y para poner sobre la mesa lo que nos está pasando. Pero a parte de esto, creo que es un espacio donde hablamos de las emociones en lo cotidiano, en el día a día... y creo que además, que la mayoría de las personas, (o al menos, las que forman parte de la organización interna y gran parte de quienes están probando si se quedan), que están habituados a manejarse en el ámbito de lo emocional. Entonces han adquirido un vocabulario, tienen recursos [discursivos, emocionales], y no les cuesta tanto... (E9-7-43)

Aquí lo emocional es algo que se tiene en cuenta y siempre se afronta. No se disimula nada, ni se piensa obviar o mirar por otro lado. Todas las personas



que estamos aquí, creo que tenemos madurez, somos personas maduras y capaces de gestionar y con ganas de gestionar y de solventar, que no se quedan atascadas por el tema emocional y de mover. Creo que todas hacemos un trabajo personal de maduración propia y que intentamos mantener relaciones no violentas. (E9-8-43)

Para gestionar las “asambleas de emociones”, el trabajo de los *facilitadores* consiste en hacer visible la preocupación, el cuidado y las atenciones mutuas y en canalizar la coexistencia dando cabida a cada una de las posibilidades de la convivencia. El *facilitador* mediante dinámicas como la coescucha busca extraer información sobre lo que está pasando en el grupo a nivel de las emociones. Una vez visible dicha información, en el caso de que se detectaran problemas como por ejemplo incomodidad, tensión, incomprensión, desmotivación, etcétera, el siguiente paso para el *facilitador* es visibilizar y provocar que se hable de estos problemas para poder pensar de forma conjunta las posibles soluciones que conduzcan al grupo hacia un estado emocional menos tenso.

Cuando hablamos de “gestión colectiva”, en realidad de lo que se trata es de que el colectivo facilite y permita que las personas [los integrantes del grupo], sepamos qué hacer con lo que sentimos. Más aún cuando en ocasiones, ni si quiera sabemos lo que sentimos. Es también ser capaces de recoger colectivamente los datos, la sabiduría, la riqueza que pueda haber en este “espacio de las emociones”. Esto no es muy sencillo porque venimos de una cultura de analfabetos emocionales. A veces confundimos la gestión emocional con la expresión de las emociones más desagradables de nuestros intestinos. Por eso, no es algo muy sencillo... Exige, por una lado: creatividad, y por otro algo sumamente importante: el humor. El humor no suele estar muy presente en estos espacios, pero para mí, se trata de un elemento que aligera lo denso. (E6-5-25)

[L]a “gestión emocional” se ha ido buscando en todos los colectivos para dejar los “espacios de toma de decisión” despejados. [...]. Hay que ser conscientes de que, viviendo en colectivo, se te mueven por dentro muchas cosas de forma muy intensa. (E6-5-26)

Los “intercambios de semillas” surgen como actividad necesaria para poner en práctica el principio de recuperar la cultura “cuidando la tierra”. Intercambiar semillas es una práctica anual tradicional. Hoy en día esta práctica está viviendo un auge gracias a la emergencia de proyectos colectivos como los que aquí se tratan. Las semillas para intercambio son semillas que, en el contexto que nos ocupa, proceden de cultivos la mayoría de las veces familiares en donde se han respetado las variedades locales y los frutos no han sido hibridados, modificados genéticamente o tratados con químicos.

En esta investigación, podemos interpretar la actividad del “intercambio de semillas” como un modo de hacer artístico, dado que marca unos modos de actuación cerrados y regenerativos. Su estructura, además de permitir a los actores percibir la belleza de cuidar la tierra y cuidar de la gente, incentiva la creatividad y otro modo de relacionarse mediante sinergias con los aldeanos y vecinos. Las relaciones sociales formadas entre los vecinos y los nuevos integrantes del proyecto estimulan el ánimo del grupo y dando a sus integrantes fuerzas para continuar.

Cuando continuamos sembrando, cosechando y conservando ciertas semillas que llamamos “locales”, lo que estamos haciendo es mantener con vida una variedad genética que el ser humano ha creado durante cientos y miles de años a partir del desarrollo de variedades distintas, en localidades muy distintas, con diferentes suelos, climas y culturas... Cada una de estas semillas contiene en su genética una carga de adaptación de miles de años a una zona concreta, brutal. Cuando recuperamos una variedad [esto es, seguir sembrando y cosechando y guardando de año en año las semillas] estamos recuperando una cultura que se estaba echando a perder [a raíz del cambio global que hemos sufrido con los cultivos intensivos, modificados en su genética artificialmente o tratados con pesticidas]. Esto es vital. (El banco de intercambio de semillas 2-16)

Por otro lado, nosotros, como “banco de semillas” estamos recuperando todo el saber, el conocer y el trabajo previo que ha hecho toda esa gente, [toda la humanidad desde que fue sedentaria]. Además estamos colectivizando de nuevo este sistema de intercambio en la ciudad. Antiguamente las semillas se

intercambiaban de mano en mano. [...]. La capacidad de un banco de semillas de estas características es brutal. La capacidad gigantesca de interrelacionarse de una persona con otras; gente que no se conoce de nada, que no vive cerca y que tienen la capacidad de intercambiarse semillas. Además, con esa semilla se transmite toda la información que viene con ellas, de qué manera se cultivaba, qué es lo que se hacía con ello. Es como cerrar los ojos y recordar cosas que estamos perdiendo. Se trata de recuperar ese recuerdo y además contárselo a otra persona. ¡Y que crezca! Que emerja todo ese conocimiento que se estaba perdiendo. Quizás éste es el principal valor de este proyecto. (El banco de intercambio de semillas 2-17)

La gestión local de las semillas es un acto político porque su filosofía manifiesta ir en contra de las multinacionales y del uso de pesticidas o de tecnología genética para controlar las variedades en el mercado global.

Tenemos una huerta, que está solamente destinada a la producción de semilla. Sembramos semillas, cuando crecen, seleccionamos los mejores estándares para secar un ciclo entero. Finalmente sacamos la semilla, para estudiar por qué esta semilla y también para repartirlas en los pueblos o intercambiarlas o regalarlas a otros pueblos del valle. Todo este trabajo lo hacemos para recuperar las semillas autóctonas. Así, sí que estamos recuperando cada vez más diversidad. En todo esto hay una parte que a mi me encanta y es que estamos fuera del mercado capitalista de la semilla. Ya no dependemos de las multinacionales y de los pesticidas. (E1-6-37)

No solo recuperar la semilla, sino también transmitir afecto a las personas, como por ejemplo, los campesinos, personas que trabajan con la tierra cuando intercambiaban las semillas con los habitantes locales, se daba cuenta de que muchos campesinos también conservaban las semillas. Reconocemos el trabajo que ellos hacen y luego recuperamos la cultura en torno a estas semillas. En el proceso de intercambiar las semillas, la entrevistada y su compañero pedían a los campesinos informaciones acerca de las variedades locales que ellos conservaban: ¿desde cuando lo tenéis?, ¿con qué cocina la

planta?, ¿cómo la cocina? Es un trabajo muy bonito—. (E1-7-39)

En los “intercambios de semillas”, la creatividad se aprecia en relación a la organización del evento y en la comunicación que se genera entre las personas que tienen los mismos intereses. Una vez finalizado el evento, se generan opiniones sobre *lo bello* resultantes de compartir el cuidado de las semillas y cómo ese cuidado atrae a personas que comparten los mismos intereses.

Hay diferentes maneras de crear estos espacios donde compartimos ese día del “intercambio de semillas”. Ese día nos encontramos, nos conocemos, hablamos de plantas, de cómo va saliendo [la semilla una vez en la tierra], de cuales son las mejores maneras para sembrarla, al lado de qué otro cultivo, cómo recogerla, cómo conservarla... Durante el encuentro vamos intercambiando la tradición oral a la cual añadimos nuestra experiencia. Luego está la parte de montar el encuentro o la feria de intercambio. Entonces nos preguntamos cómo hacerla, si hacemos una exposición cómo queremos hacer esa exposición, y así sucesivamente. (E1-8-50)

Los ecoaldeanos se reúnen mensualmente no tanto para mejorar su comunicación, porque ya tienen suficientes conexiones en su día a día, sino para tratar los asuntos prácticos, las decisiones organizativas y la distribución de fuerzas en el trabajo. Los “espacios relacionales comunes” se fomentan gracias a la realización conjunta de tareas prácticas que requieren una gran cantidad de fuerza unida, como pueda ser la construcción o reconstrucción de casas y muros.

Aparte de Lakabe, alrededor del valle hay más pueblos ocupados y estamos en red. Entonces una vez al mes (dos días) hay un *Auzolán* que se organiza en una puebla. Entonces toda la gente vamos a esa puebla a trabajar en una tarea que necesita de mucha gente. Allí también hay unos días de “trabajo colectivo” y unos días de “reunión de la red”, donde se tratan cosas que se tiene que hablar en la red: qué herramientas se comparten o qué actividades pueden generar dinero para el fondo económico... [En el *Auzolán*] se puede colaborar participando en las actividades, trayendo la comida, haciendo la comida,

donándonos un dinero para comprar un camión... Cosas en que se requiere mucho trabajo colectivo del pueblo. (E1-2-9)

Es por necesidad y por disfrute, y por hacer vínculos también entre los del pueblo. (E4-6-50)

[C]onsideramos que necesitamos estos espacios para hacer cosas todos juntos. (E4-6-50)

La comida aquí es una actividad muy importante. ¡A veces demasiado! (E4-6-53)

### 3.5.5. LA CREACIÓN DE MODOS DE HACER Y DE RELACIONARSE MEDIANTE SINERGIAS

Según dice Manfred Max-Neef, el economista chileno, los factores de satisfacción interesantes son aquellos que son sinérgicos. Atienden a su vez a varias necesidades y la sinergia humana es el fundamento ético y estético del desarrollo. Max-Neef explica que las necesidades «no sólo son carencias, sino también, y simultáneamente, potencialidades humanas individuales y colectivas» (Max-Neef, 2006, p. 56). Los factores de satisfacción, llamados *satisfactores* por Max-Neef, «son formas de ser, tener, hacer y estar en relación al carácter individual y colectivo, que conducen a la actualización de necesidades» (Max-Neef, 2006m p. 56). Max-Neef propone como ejemplo de *satisfactor* sinérgico las organizaciones comunitarias democráticas, pues satisfacen no sólo la necesidad de participación, sino que también estimulan las necesidades de protección, afecto, ocio, creación, identidad y libertad. Los *satisfactores* sinérgicos son, desde su punto de vista, productos de voluntad impulsados por la comunidad desde abajo hacia arriba. Una realización de la autodependencia local, regional y nacional que instiga un proceso liberador.

En los proyectos objeto de estudio, observamos que los modos de hacer o de relacionarse sinérgicos tienen lugar en las tareas colectivas de las organizaciones y en las comunicaciones. Este aspecto se observa en los días de trabajo colectivo como son los “sábados verdes” del grupo de consumo Surco a Surco, los domingos verdes del BAH y de Auzolán. Asimismo, en la organización de las comidas populares y fiestas a escala local se generan efectos sinérgicos para la satisfacción de varias necesidades como las de ocio, afecto, participación y creación.

Un “domingo verde” es un domingo al mes o dos en los meses de verano, durante el cual los consumidores van a trabajar en la huerta. Se decidió que un grupo de consumo organizara un “domingo verde”, invitara a todo el BAH y a los amigos que no son del BAH, para ir a trabajar en la huerta. (GC1-7-44)

El “domingo verde” tiene la función de dar un empujón al trabajo. Y también es una manera para conocernos entre todos los grupos de consumo que se sitúan en diferentes barrios de Madrid. (GC1-7-45)

Algo como “sábado verde”, que es una jornada en la que los consumidores

vienen a la huerta a ayudar a sacar el trabajo y darnos la oportunidad de conocernos. Al final se convierte en una forma de ocio, que creo que es un ocio bastante sostenible en comparación con otros tipos de ocio mayoritarios. No es un ocio de viajar muy lejos, de consumir mucho... que son ocios menos sostenibles. (GC3-4-31)

En el trabajo de campo, observamos que los artistas son especialistas en fomentar los modos de hacer sinérgicos. Visibilizan las necesidades de todos a través de la puesta en marcha de obras de teatro, eventos, charlas y todo tipo de dinámicas. Amplifican el repertorio para que personas diversas puedan conectar con lo que allí ocurre, satisfaciendo a la vez las necesidades mutuas. Ante las cuestiones relacionadas con problemas medioambientales, las técnicas de dinamización sirven para hacer destacar estos asuntos y llamar la atención de la gente para que reivindique sus derechos.

Por otra parte, tal como ya se ha dicho, existen otros espacios donde se producen factores de satisfacción sinérgicos, como puedan ser los foros, los encuentros de “intercambio de semillas” o las “asambleas de emociones”, produciendo una cultura de creación colectiva que potencia la sensación de empoderamiento y fomenta un aumento de relaciones valiosas para que pueda producirse una transformación personal.

De estas actividades también se desprenden nuevas herramientas para los artistas que, como acompañantes y oyentes, deben encontrar el modo de adaptarse mejor a éste, su nuevo papel. Estas herramientas serían, por ejemplo, la investigación para la acción participativa y los foros sociales.

En los siguientes comentarios se aprecia bien cuál es el rol de los artistas para incitar la conciencia ecológica y trabajar con grupos de vecinos. La postura que despliegan estos artistas nos recuerda al arte participativo y relacional. Más que tratar sobre un *collage* de material, en la convivencia, la propia propuesta del artista está ausente o se flexibiliza para que otros intervengan en ella. Los materiales que manejan son relativos a las interrelaciones humanas.

Las primeras acciones que salieron, fueron en El Huerto de la Cornisa. Los vecinos del barrio reivindicaba un parque para una zona verde y que el Ayuntamiento [de Madrid] había comprometido con la Iglesia a que se lo iba a

arreglar. El espacio estaba lleno de escombros y los vecinos llevaban mucho tiempo reivindicando [la custodia de] ese espacio. Entonces, trajimos un camión de tierra, se hizo allí una comida, se invitó a la gente del parque de la Cornisa, y se hizo un huerto como proyecto para los niños. Había dos asociaciones, Paideia, que se dedica a la educación, y Cosas de la Luna, que es otra asociación que también trabaja con niños. El proyecto duró cuatro o cinco meses. El BAH también colaboró varias veces y también “Rompamos el Silencio”, con nuestras acciones. Se hizo en la calle de Preciados y en la plaza de Agustín Lara, una jornada de apoyo a Laboratorio 3. En esta jornada se pone tierra, se le hacen como surcos, se hace como si se plantasen botellas, bolsas de plástico, residuos... y luego se van quitando y cambiándolos por repollos, berenjenas, tomates... presentándolo como si se tratara de un huerto urbano. Toda la acción es una denuncia. Luego se suele hacer una comida si da tiempo. Estas acciones las hemos realizado varias veces para Rompamos el Silencio. (GC1-9-58)

Otra vez hicimos este “simulacro de huerto” [referido a la acción descrita en el comentario anterior] de un tamaño pequeño frente a la sede de Monsanto denunciando algún tema relacionado con el maíz... Se cantaron unas coplillas que hacían referencia al asunto y se leyó una receta... (GC1-9-58)

También hemos participado en la huerta que se planteó en la plaza del Sol durante el 15M. Y si nos invitan y podemos, vamos a diferentes sitios a contar la experiencia del BAH. (GC1-9-59)

En los proyectos donde las prácticas artísticas se involucran en los temas sociales, los artistas trabajan en la proyección de las posibilidades y en la cobertura de las necesidades que ellos mismos detectan en el entorno social. Entablan relaciones con los diferentes actores, adoptan el rol de acompañantes para ayudar al crecimiento del otro y escuchan al otro. Dejan sus subjetividades de lado, optan por una actitud humilde y recogen de forma objetiva lo que ocurre a su alrededor como material de creación.

El grupo Todo por la Praxis considera el lenguaje artístico como una herramienta para ampliar los modos de relacionarse. Entiende que la potencia que tiene el lenguaje artístico es



útil para la transformación social. Las habilidades comunicativas, tales como la producción de objetos como iconos y símbolos, fomentan el debate y las críticas sociales de la ciudadanía sobre los temas urbanísticos, atraen la atención social e incitan la reivindicación de sus derechos.

Hay veces que no trabajamos con el espacio, pero sí que hemos generado como dispositivos móviles, como cocinas o carritos de venta. Y en este caso, no trabajamos con el espacio, trabajamos con la comunidad directamente. [...]. Se trata de darles herramientas para que sea más fácil desarrollar su actividad. Para nosotros, se pueden hacer muchas actividades en el espacio público. (Todo por la praxis 1-8-38)

Las reivindicaciones sociales necesitan de tres tipos de recursos. El primero son los recursos humanos: la masa que participa el movimiento. El segundo son los recursos materiales y el tercero son los recursos de información. Yo creo que el arte es muy capaz de influir sobre estos tres puntos. Sobre el hecho de generar una comunidad así, el arte tiene un papel de agitación. Simplemente con las construcciones de símbolos, de elementos de apoyo a una identidad colectiva... Esto es interesante. (Todo por la praxis 2-4-25)

Y también cómo convertirlo [el lenguaje artístico] en algo que pueda ser reconocible, que pueda tener un valor icónico, que pueda contar un poco más a parte de su uso. Me interesa mucho este tipo de crítica política y social que se puede hacer a través de una práctica. Incluso puede ser una práctica muy cotidiana. Pero si se apoya en unos instrumentos que tiene unos puntos connotativos de más, que puede contar algo más... entonces esta práctica puede convertirse en algo crítico, en un factor de cambio de la sociedad. (Todo por la praxis 2-5-26)

Lucía Loren, cuando trabaja con los vecinos, recoge las voces de los habitantes para componer una pieza o para trabajar directamente en la creación de este espacio de diálogo y así acompañar el proceso creativo. En el caso de Loren, la artista se convierte en especialista de la elaboración de formas y espacios. Su trabajo consiste en hacer visible las relaciones que

ya venían dadas con el entorno. Su trabajo se centra en crear otras vías de comunicación que afecten la sensibilidad de las personas.

Suelo trabajar de varias maneras para integrar la obra en el entorno. Una es, por ejemplo y aunque no participe la gente, utilizar parte de la propia memoria del lugar. A lo mejor no intervengo de forma física en el territorio, sino que hago entrevistas. En ellas participan los habitantes locales. Las obras están compuestas por los vídeos, las entrevistas, las maneras de entender el paisaje y de generarlo. Esta forma de intervención es un tipo de pieza. Otra sería hacer una pieza participativa, es decir, que en el propio proceso de creación, la gente pueda participar. Les invito a que vengan, que compartan conmigo todo este proceso de creación partiendo de una idea que tengo yo y que les puedo contar. Les puede interesar más o menos, pero en general, la propuesta tiene bastante aceptación. La gente suele implicarse bastante. (Lucía Loren-4-18)

Otra intervención del paisaje es, en otro tipo de formato, aquella en que la propuesta ya no es mía, sino que parte de ciertas necesidades de la gente. Normalmente está más pautada por talleres... O también otro tipo de propuestas... También está el tema de servicios culturales en las zonas rurales en las que a lo mejor hay algún tipo de subvención para que se genere algo a partir de la propia población de residentes. Entonces esto da muchísimas posibilidades y además hay un aprendizaje tremendísimo. Trabajo algunas veces con gente mayor, algunas veces con gentes más jóvenes, algunas veces la convocatoria se abre a toda la población... Entonces sí que es interesante, ¿no? A veces sí que se mantienen este tipo de obras más abiertas, obras más participativas a cierto nivel. (Lucía Loren, Loren-5-18)

En la entrevista con un pastor que cría cabras utilizando pautas ecológicas, la forma que emplea a la hora de transmitir a sus clientes sus vivencias con respecto al cuidado de la tierra, se asimila a la forma en que los artistas se convierten en especialistas para crear relaciones sinérgicas. Se trata de conseguir dar información para conmover a través de lo relacional. Estas técnicas comunicativas son muy válidas para iniciar la transformación social desde lo local porque afecta a la sensibilidad de la gente en el momento en que les ayuda a

visualizar e imaginar cómo es el estilo de vida de un pastor ecológico. En consecuencia, también contribuyen a la autoevaluación del pastor.

Sobre todo, porque somos dueños de nuestro oficio. Ponemos el precio a nuestro producto. Es algo muy sencillo, pero que la producción tradicional de estilo más convencional no puede hacer. Me he dado cuenta de que puedo tomar conciencia de todo lo que hago, tomar decisiones y hacerlas llegar a los consumidores. De alguna manera, al menos hay un retorno de información. (P1-3-22)

Producir alimento es una tarea muy bonita y muy delicada a la vez. Entiendo que mi parte de responsabilidad también es ésta: asegurar o tener en cuenta que, dentro del proceso productivo, el objetivo no sólo es vivir en el campo sino producir un alimento, que aparte de estar bueno, produce también un beneficio al entorno donde estamos nosotros, porque cuidamos los bosques, porque hacemos agricultura ecológica... Creamos beneficios también a los consumidores porque les explicamos todo lo que hacemos, porque consumen un alimento bueno y sano, porque pueden venir a visitarnos y tocar los animales con sus niños... Es algo muy interesante, que no es un valor económico, pero que es lo que le da el sentido a la vía campesina como un camino alternativo. (P1-3-23)



## **4. EL PROCESO DIALÓGICO COMO MODO INTERPRETATIVO Y CREATIVO EN LA CONSTRUCCIÓN DE ECOHÁBITAT**

Nuestro objetivo en este capítulo es la verificación de la hipótesis secundaria de esta tesis: “el conocimiento por vía dialógica amplía nuestra comprensión sobre lo artístico y lo estético en los proyectos de ecohábitat” para así comprobar la hipótesis principal sobre si se pueden definir los modos contemplativos y los operativos que emplea cada sujeto involucrado en la construcción de un entorno de ecohábitat como modos de hacer artístico.

Mediante la recopilación de las percepciones de los actores involucrados en ecohábitats, hemos podido delinear el ámbito de actuación y las influencias del valor estético en las experiencias cotidianas. El resultado del estudio de campo nos proporciona una base empírica acerca de los factores sensibles que se generan en este tipo de entornos. Asimismo, nos permite visibilizar los patrones del lenguaje que adoptan los ecohabitantes para construir o reconstruir el entorno y residir en él.

A través de la exploración que llevamos a cabo sobre los factores de lo estético que un sujeto experimenta en el proceso constructivo de un entorno de ecohábitat hemos procedido a un registro sobre los modos de hacer de cada participante, cuyos resultados señalan la envergadura de la sensibilidad de cada individuo y, por consiguiente, desvelan el sentimiento y el gozo que cada cual descubre en esta vivencia. El valor estético resultante depende de cómo y cuántos de esos “modos de hacer” adopta un sujeto para generar sensibilidad y emoción.

En la vivencia de “cuidar la tierra” y “cuidar a la gente” los actores implicados consideran que los modos perceptivos son transversales. Las sensibilidades provenientes de diferentes estratos reflejan la policontextualidad de cada individuo. En este sentido, lo

estético no se apoya en las experiencias visuales sino también en la sensación de satisfacción que se aprecia en el proceso de transformación personal.

A través de actividades como cuidar de las semillas y manipular la materia orgánica, los ecohabitantes perciben la belleza que hay en la vitalidad de la naturaleza. Cuando se involucran en el ritmo del crecimiento natural, adoptan nuevas perspectivas que les sirven para apreciar el valor de su trabajo o los resultados de su actuación. Los valores estéticos que se desarrollan, tales como la armonía y la diversidad, surgen en un contexto donde los ecoaldeanos que trabajan el campo tratan de recuperar su relación inmanente con el tiempo y el espacio según los bioritmos naturales.

Las estructuras perceptivas y cognitivas que se crean en los espacios de encuentro, visibilizan la creatividad colectiva y participativa, el acto de escuchar y de ceder protagonismo o poder. Respecto al proceso creativo que se desarrolla en las comunicaciones, un espacio donde se busca establecer relaciones con el otro, destaca la inclusión de otras personas como requisito indispensable para la realización del interés común, en donde las sensibilidades compartidas se apoyan en la memoria de cada individuo. Para los actores implicados, la existencia de estos espacios les permite establecer relaciones con el mundo, todo lo cual repercute en el reconocimiento de sí mismos para sentirse empoderados.

Después de observar los lenguajes propios de estos espacios relacionales, procedemos a desarrollar el “modo de conocer dialógico” como una vía interpretativa para explicar que las acciones que experimenta cada individuo en espacios también son modos de hacer artísticos.

El concepto de diálogo, que ha sido tan discutido, será explicado a continuación de acuerdo con los siguientes cuatro aspectos: el del procedimiento, el del sentido interrogatorio que deriva de la hermenéutica crítica, el pragmático del diálogo y, por último, el del término de dialogismo que desarrolla Bajtin. Como nos parece insuficiente centrarnos en el discurso propuesto por un único autor y descartar el significado de diálogo desarrollado en otros contextos, surge la necesidad de recurrir al término “proceso dialógico”, para indicar una idea general que suma el significado directo del diálogo con las reflexiones que se derivan de su acción práctica, esto es, incorporar las voces del *otro* como vía para alcanzar el conocimiento.

La práctica del diálogo en un entorno de ecohábitat se presenta como un espacio de discusión libre, como un ágora o lugar donde podemos entender literalmente las características del diálogo, la materialización de la creación del *otro* y de la polifonía, y

donde se puede observar su impacto en las estructuras organizativas que se implementan con el objetivo de alcanzar, mediante la práctica, un cambio social.

El esquema teórico emergente nos ayuda a clasificar y a delimitar la definición de la codificación selectiva: el proceso dialógico.

### Los fundamentos que componen la comprensión hermenéutica

La interpretación participativa para formar el conocimiento

La temporalidad del conocimiento

La construcción abierta de la subjetividad.

El lenguaje del arte que procede del lenguaje de la vivencia

La cualidad del individuo para la codificación de los signos artísticos

### Codificaciones axiales

El retorno hacia la sensibilidad de cada interpretante

El espacio de la intersubjetividad

La creatividad

El modo perceptivo para la experiencia estética lograda

Fig.8: Combinación de los fundamentos y de las codificaciones axiales que muestran la estructura del modo perceptivo dialógico.

De acuerdo con los referentes teóricos que serán desarrollados a continuación en el epígrafe 4.1. “¿Qué es el proceso dialógico?”, destacan los puntos en común que forman parte de la vía de conocimiento dialógica: la interpretación participativa, la temporalidad, la construcción abierta de la subjetividad, la adopción del lenguaje de la vivencia y los signos personales del sujeto en la interpretación (Pareyson, 1987; Eco, 1985; Santiago, 2008; Vattimo, 2008). Estos factores de interpretación han sido considerados previamente en relación a las “obras abiertas”<sup>54</sup> y el sentido interrogatorio del diálogo ha sido aplicado en los

<sup>54</sup>

“Obra abierta” fue un concepto propuesto por Umberto Eco en *Obra abierta* en el 1962 para presentar un modelo hipotético que describe los caracteres estructurales del fenómeno artístico en su tiempo. Concibe que la obra de arte se convierte en «una pluralidad de significados que conviven en un solo significante» (Eco, 1985, p. 34). Esta idea proviene de su observación sobre las libres interpretaciones que realizan los espectadores frente a las formas y expresiones poéticas de la música, las pinturas abstractas y las obras narrativas de las formas comunes a diversos fenómenos artísticos en su tiempo. Esta denominación también refleja las sensaciones, incertidumbres, la posibilidad, la ambigüedad y la diversidad sobre los valores estéticos que percibían los artistas y los críticos de arte en aquella época. La “obra abierta” describe las siguientes relaciones que tiene un intérprete con la obra: 1). La creación de la obra está abierta a la participación del público; 2). Las relaciones entre diferentes elementos artísticos integrados en la obra son abiertas para ser modificadas; 3). Cada obra de arte está abierta a nuevas interpretaciones y, por tanto, la formación de cada obra es temporal. El concepto de “obra abierta” no se refiere únicamente a las características de la composición de la obra como “abiertos” que tiene una infinitud de significados para el intérprete, sino que se refiere a que todo el obrar humano, tanto las actividades interpretativas como las

modos de interpretación (como la hermenéutica crítica) que serán explicados con más detalle en el epígrafe 4.1. Subrayaremos, también, las causas y consecuencias del modo de conocer dialógico. En la fig. 8 observamos los ámbitos donde actúan dichas manifestaciones y los enlaces que se establecen con las “codificaciones axiales” del muestreo teórico, las cuales se presentan como el retorno hacia la sensibilidad de cada intérprete y con el espacio de la intersubjetividad y de la creatividad.

En los casos de “cuidar la tierra”, entendemos que el proceso dialógico abre la posibilidad de que un sujeto interprete y se adapte, gracias a esa interpretación, al curso natural del ecosistema. El sujeto entiende la lógica de la naturaleza como un *otro* del que parte para construir su subjetividad.

En los casos de “cuidar de la gente”, la intersubjetividad indica la presencia de diversas voces ante una misma situación. Implica una coyuntura en la que los agentes sociales respetan las voces y las intervenciones de otras personas, adoptando el lenguaje que el *otro* utiliza. Según nos informaron las personas involucradas en proyectos de vivir en colectivo, la clave de la convivencia reside en escuchar las necesidades de los otros y ceder aquello que a un sujeto le resulta prescindible de una cuestión para que otro y otros sujetos, que no sienten la prescindibilidad de tal cuestión, puedan intervenir.

Usar el proceso dialógico como una vía de conocimiento de lo bello implica la transformación personal de los sujetos integrantes cuando reflexionan ante experiencias nuevas. Para que exista un espacio de intersubjetividad en este proceso constructivo hace falta tener la voluntad, la autocrítica personal y la responsabilidad que darían pie a la construcción colectiva del día a día. Lo que hacen los sujetos implicados es escuchar, dejar que otros actúen para que tenga lugar la intersubjetividad y que la subjetividad (variante) del grupo interactúe con la subjetividad (individual) de cada miembro. Así, cada sujeto adopta otros modos de hacer con lo que pasa a formar parte de una “escultura social” de construcción colectiva.



#### 4.1. ¿QUÉ ES EL PROCESO DIALÓGICO?

Según lo que señaló Nancy C. Roberts en *Calls for Dialogue* (2002), dialogar tiene efectos diferentes a los de un debate, pues quienes dialogan cambian sus perspectivas y alcanzan una transformación personal gracias al coaprendizaje derivado de la confianza y la identidad compartida. Mantener un diálogo tampoco es igual a mantener una discusión. En un diálogo se necesita: igualdad sin coerción, escucha empática y reflexión personal. Si uno o más de estos aspectos están ausentes, estaremos en presencia de una discusión, un debate o de alguna otra forma del habla, pero no ante un diálogo.

Roberts hace referencia a la obra clásica *I and Thou* de Martin Buber (1970). En la relación de *I-Thou*, cada persona se abre a las preocupaciones de la “otra”. Ambas partes van más allá de los límites del “yo”, para llegar, finalmente, a “tú y yo” en vez de “tú o yo”. En *Pedagogía de los oprimidos* (2012), Paolo Freire toma la acción de dialogar como una praxis que tiene un carácter emancipatorio para sus actores. Se trata de un modo de conocer abierto y participativo que se construye a partir de la reflexión crítica y de la acción, y que posibilita la transformación de los actores que intervienen en el proceso de diálogo.

Freire (2012) utiliza la revolución como analogía para hablar sobre el sentido emancipatorio del diálogo. Explica que el objetivo final de la acción revolucionaria no es llevar a cabo un golpe de Estado sino usar las acciones como mediatizadoras para lograr una liberación permanente de los oprimidos. Durante el diálogo, la percepción y la acción se ejercen mediante una intersubjetividad entre los sujetos y los actores, entre los líderes revolucionarios y las masas oprimidas.

Freire toma la idea de guerrilla del Che Guevara como ejemplo para explicar cómo los líderes revolucionarios tienen que considerar a los oprimidos como hombres, otorgar importancia a su pensamiento y a sus acciones:

Sólo cuando los oprimidos descubren nítidamente al opresor, y se comprometen en la lucha organizada por su liberación, empiezan a creer en sí mismos, superando así su complicidad con el régimen opresor. Este descubrimiento, sin embargo, no puede ser hecho a un nivel meramente intelectual, sino que debe estar asociado a un intento serio de reflexión, a fin de que sea praxis. El diálogo crítico y liberador, dado que supone la acción, debe llevarse a cabo con los oprimidos, cualquiera sea el grado en que se encuentra la lucha por su liberación. Diálogo que no debe realizarse a

escondidas para evitar la furia y una mayor represión del opresor. (Freire, 2012, p. 53)

La palabra “diálogo”, como indica su etimología, deriva de *logos* (en griego λόγος - lógos-), que significa “palabra” o “significado de las palabras” y *dia* (en griego, prefijo διά), que significa “entre”, “a través”, “mediante”, lo cual sugiere una imagen que habla de corrientes de significados que fluyen hacia nosotros y entre nosotros. Esto suscita nuevos matices sobre la interpretación de los discursos porque permite que cada dialogante introduzca su creatividad a la hora de interpretar los hechos, así como abrir la posibilidad de construir razones nuevas que liberen el pensamiento estereotipado.

El sentido pedagógico del diálogo se desarrolla en base a la introducción de términos como educador-educando y educando-educador. La estructura del diálogo hace que el conocimiento no se logre desde la relación exclusiva que va desde arriba hacia abajo. En la así llamada: “educación problematizadora”, uno no sólo recibe informaciones, sino que pone en práctica la liberación de su conciencia a través del proceso dialógico con educandos-educadores. Además, el educador no sólo educa o impone su conocimiento a un educando, sino que él mismo también tiene el papel de ser, el mismo, educando. En este sentido, el diálogo se traduce en un modo de hacer específico que se practica a través de metodologías instituyentes y creativas como la Investigación-Acción-Participativa y el Teatro de los Oprimidos.

Para construir una teoría de la experiencia estética cotidiana, nos interesa el concepto de “ser-inconcluso” que se desprende de la “educación problematizadora”, dado que éste hace hincapié en lo que percibe el público a lo largo de su propia experiencia. Según la perspectiva de Schiller (1990), la sensación de libertad, el impulso del juego, surge de una experiencia de conocimiento que se genera en el interior de un individuo. Este autor denomina este estado psicológico como estado estético, que es aquel en el que un sujeto llega a ser libre más allá de su impulso sensible, afectado por la realidad, y de su impulso formal, implicado en su propio deseo y lógica.

Nos parece interesante, en este sentido, la representación de los espacios dialógicos creados para realizar la “educación problematizadora” y que dejan que el público sea el actor, esto es, activo en un espacio determinado. La “educación problematizadora” hace que este movimiento constante se interiorice en los propios seres humanos. Los sujetos son considerados entonces como seres indefinidos ante el mundo y ante la historia, porque la

relación hombre-mundo se constituye de manera temporalmente indefinida, sin concluir jamás.

Cuando hablamos de las prácticas de diálogo vistas desde el modelo interrogatorio, hacemos referencia a un proceso interpretativo que lleva a los interlocutores a comprender nuevas formas de entendimiento y a descubrir aquello que permanece escondido a la vista. Según Linder en *Roots of Dialogue* (2002), esta idea sobre el diálogo tiene su precedente en la Grecia clásica, en concreto en el método socrático que concebía al diálogo en forma de preguntas. Según Gadamer, el autor principal que usaremos para explicar este modelo interrogatorio del diálogo, dicho método socrático ofrece formas hipotéticas que implican la participación de muchas personas y de sus respectivas interpretaciones sobre materiales históricos y textuales. Tal colaboración sirve para inspirar aún más preguntas, hacer emerger más significados y conocimientos a través de la reflexión. Esto ofrece una visión de cómo el diálogo puede contribuir a la formación de experiencias estéticas.

Los modos de comprensión que surgen del “modelo interrogatorio del diálogo” mantienen la idea del conocimiento como algo transparente y alterable. Permiten que todas las personas cuestionen el discurso y visibilicen sus detalles para generar un mayor diálogo sobre un asunto concreto. En este sentido, tanto el conocimiento de un solo dialogante, como su consideración sobre las verdades subyacentes, son importantes y contribuyen a la comprensión de la cuestión. Así, la construcción del conocimiento se basa en la franqueza y en la receptividad de cada uno de los participantes, que se sienten abiertos a alcanzar una nueva forma de comprensión, una nueva visión de lo verdadero gracias a la reflexión.

Stephen Linder explica las características de la hermenéutica como modo de comprensión:

Gadamer describe el punto de partida y la perspectiva de cada cual como un horizonte, determinado parcialmente por el pasado –tradiciones, memoria e identidad colectiva– y parcialmente por la autobiografía y la situación personal de cada uno. El diálogo no sólo amplía estos horizontes para cada participante, sino que, al tiempo, ayuda a ensanchar y clarificar los horizontes de otros. Llegar a un entendimiento común es, pues, equivalente a la fusión de los horizontes. Desde esta perspectiva, sólo el diálogo hermenéutico puede comportar la amplitud (de miras) requerida para que esta fusión transpire.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> El texto original: «Gadamer depicts each person's standpoint and range of vision as horizon, determined partially by the past –traditions, memory and collective identity– and partially by one's own autobiography and current situation. Dialogue not only extends these horizons for each participant but, at the same time, helps clarify and extend the horizons of

(Linder, 2002, p. 62)

El modelo interrogativo del diálogo no busca una verdad absoluta, pues debido a las restricciones de esta metodología, la comprensión del contenido de un diálogo no puede salirse del lenguaje actual de los dialogantes. La finalidad de la hermenéutica reside en la renovación constante de los significados comunes. La verdadera aportación de un proceso dialógico como modo de comprensión es la reflexión junto a otras personas y ante una situación de constante resignificación del pasado, de cada sujeto sobre su propia subjetividad y sobre su conocimiento. Además, el propio análisis de este modo de comprensión hace que surjan posibilidades abiertas de conocimiento así como la negación del anterior.

En cuanto a la introducción de los factores temporales a la hora de formar los modos de comprensión, retornamos a Heidegger y su concepto de *Dasein* (el “Ser”). Según Heidegger, en *Ser y Tiempo* (2006), la construcción del “Ser”, *Dasein*, el “ser-en-el-mundo”, es un factor inherente para la presencia del *ente*. En este sentido, podemos entender que, tanto el análisis ontológico de los *entes*, como el descubrimiento del mundo, de lo verdadero, están contruidos por parámetros de las relaciones que hay entre uno, *su* alrededor y el tiempo. La inclusión de la temporalidad en la formación del conocimiento tendrá repercusión en la ciencia dado que pone en cuestión los métodos científicos establecidos como formas absolutas de ver el mundo. Así lo explica Zabala:

En *Verdad y método*, él [Gadamer] puso de relieve la hermeneutización de la ontología para el desplazamiento de la concepción científica de la verdad y el método como único modelo del entendimiento, esto es, saca la verdad fuera del control exclusivo del método.<sup>56</sup> (Santiago Zabala, 2008, p. xx)

En *Ser y tiempo*, Heidegger señala la característica hermenéutica de la fenomenología del *Dasein* afirmando que: «La fenomenología del *Dasein* es hermenéutica, en la significación originaria de la palabra, significación en la que designa el quehacer de la interpretación» (Heidegger, 2006, p. 57). Heidegger considera que el “ser” forma parte del

---

*others. To come to a shared understanding, then, is analogous to a fusion of these horizons. From this perspective, only hermeneutical dialogue can sustain the requisite openness for this fusion to transpire».*

<sup>56</sup> El texto original: «[I]n *Truth and Method* he [Gadamer] brought forward a hermeneuticization of ontology in order to displace the scientific conception of truth and method as the unique model for understanding; that is, he remove truth from the exclusive control of method».

desarrollo del significado de cada ente. Solo cuando llegamos a concretar el “ser”, podemos tener más control sobre el significado de cada objeto. El método fenomenológico que Heidegger aconseja para averiguar la ontología del “ser” se dirige a una descripción del fenómeno completo, en la que se incluye una narración de las aplicaciones cotidianas de todos los *entes* que se relacionan con el sentido del “ser”, considerando que la existencia del “ser” es la prolongación del estado y contenido de cualquier ente. Dicho método tiene como meta que el *Dasein* se autodemuestre como significación de la expresión “fenómeno”: *lo-que-se-muestra-en-sí-mismo* (Heidegger, 2006).

Lo que distingue a Gadamer de Heidegger es que, aunque la hermenéutica recurre también a las condiciones de posibilidad de toda investigación ontológica, Gadamer no sigue el descubrimiento de *Dasein*, pues entiende que el “Ser de cada individuo” está temporalmente justificado por la historia y la memoria de su entorno. Gadamer considera que a través de la interpretación de una obra de arte o de un texto histórico, un sujeto puede superar su propia identidad (o el lenguaje preestablecido) porque, al mismo tiempo que entabla un diálogo con una obra, está haciendo una reflexión sobre sí mismo, reconstruyendo su subjetividad y, por tanto, adecuando su posición a su entorno. Ésta es la razón por la que Gadamer alega que la comprensión de un individuo sobre un asunto ajeno no es una acción más subjetiva que las representaciones sobre un evento tradicional, ya que, en ambas actividades, las interpretaciones del lenguaje por parte de un individuo se convierten en mediaciones de conocimientos pasados y presentes. En este sentido, un proceso interpretativo representa en sí mismo una ocasión que permite la autodeterminación de un sujeto de acuerdo con el tiempo o con el lenguaje que sostiene sus actos y pensamientos.

Se observa que, al trabajar con la naturaleza y con la comunidad, tanto el ritmo de aquélla como el ritmo de actuación de la mayoría, modula el conocimiento sobre su hábitat que poseen las personas involucradas en los proyectos autoconstructivos. Es por esto que pensamos que las pautas de la hermenéutica son una vía para el conocimiento de lo bello en el entorno del ecohábitat, donde los actores no pretenden lograr un saber absoluto de lo bello en su integración con el mundo exterior, sino más bien abrirse para relacionarse y aprender de manera constante de otras experiencias *para con y junto con* los demás.

Respecto a cómo se trabaja desde el lenguaje en los modos de relación entre el sujeto y el mundo, el concepto de juego que Gadamer enuncia, explica el proceso interpretativo y creativo hermenéutico. El juego, explicado por Gadamer, trata de una estructura autónoma formada a partir de las relaciones de un sujeto con otros modos de hacer del mundo exterior.

El juego es un paradigma que sirve al sujeto para adaptarse y donde se usa la “participación” como modo de conocimiento. Así, el juego no describe cómo es lo bello, sino que revela la relación lenguaje-mundo-intérprete en su conjunto como un evento donde acontece el arte.

El modelo pragmático del diálogo presentado por Stephen H. Linder se basa principalmente en la visión de Dewey sobre la comunicación pública y la resolución de problemas colectivos. Linder utiliza el concepto de Bohman en *Public deliberation. Pluralism, complexity, and democracy* (1996) cuando afirma que el diálogo, en el modelo pragmático, funciona desde las acciones sociales más que desde la reflexión producida por una subjetividad.

Según Stephen H. Linder, el modelo del diálogo tiene su aplicación en una organización pues sirve de mediación para llegar a un consenso entre todos los involucrados en una acción colectiva. Inspirado por esta función del diálogo que se origina en la antigua Atenas, el lugar donde las relaciones entre los ciudadanos son horizontales, Linder considera que si queremos que esta función del diálogo tenga su efecto en una organización, debemos transformar las estructuras jerárquicas de las organizaciones en estructuras horizontales. Cambiar las estructuras sociales de una organización puede hacer que los procesos de toma de decisiones y las planificaciones para alcanzar los objetivos, sean más transparentes y accesibles.

El *dialogismo* es un concepto que desarrolla Mijaíl Bajtín para explicar cómo un individuo acepta la totalidad de su subjetividad a través del lenguaje artístico.

En *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), Bajtín señala que la creación y la interpretación del lenguaje artístico muestran una condición que favorece la apertura de la subjetividad. Permiten la aparición de una mayor gama de posibilidades en la composición de la existencia del ser así como en la introducción de cierta libertad y de cambios en el marco de existencia de cada sujeto. Aunque el contenido semántico es la forma más directa y objetiva de transmitir lo sucedido, el significado no finaliza en una realidad singular y concreta, tal como se produciría en la interpretación de una única persona, sino que permite que un sujeto se acerque lo máximo posible a la originalidad del contenido sin ser influido por su propia coacción.

Bajtín, como crítico literario, desarrolla la teoría sobre cómo el autor de algunas obras literarias se aproxima a su propia subjetividad a través de técnicas narrativas (como la “extraposición” que veremos más adelante) que transponen la subconsciencia de su “yo” en otros personajes y escenarios en la novela. Dicha transposición repercute posteriormente en

su examen sobre dichos personajes y escenarios y en su reconocimiento como parte de la articulación de su subconsciencia.

El diálogo que se construye entre el autor y los personajes, entre el “yo” y el “otro”, responde a la construcción de la subjetividad a través de medios estéticos. Técnicamente, la *teoría del dialogismo* que defiende Bajtín se origina a partir de la observación de las relaciones polifónicas que se forman entre varios personajes y el autor en los diferentes escenarios de las novelas. El autor toma cada personaje como entidad independiente que actuaría con claridad para manifestar su propia existencia. Los personajes en la narración serían creados a partir de la manifestación de ese *otro* que existe en el subconsciente del autor. Su vinculación con la totalidad de su subjetividad se inicia al contemplar de forma objetiva la conjunción del lenguaje que surge y que se intercambia entre los diferentes personajes.

En *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1986) Bajtín describe que los personajes novelísticos de Dostoievski no son esclavos carentes de voz propia, sino personajes libres, capaces de ponerse de acuerdo con el autor u oponerse a él. Las obras de Dostoievski se caracterizan por su *polifonía*, esto es, por la pluralidad de voces autónomas y valores constituidos por unidades de comunicación verbal.

A diferencia de las experiencias éticas, religiosas o de conocimiento, la relación dialógica construida por una subjetividad compartida entre el “yo” y el “otro” se manifiesta en la experiencia estética. Lo que busca Bajtín es una situación que permita diferentes voces. Esta situación no se da en la experiencia ética, en la cual el “yo” y el “otro creado por mí” compartimos la misma voz. Tampoco pasa en la experiencia religiosa donde, aunque existieran diferentes voces, siempre hay una voz que suple a las otras. Sólo en la experiencia estética pueden generarse diferentes voces ante una experiencia compartida sobre la belleza (Bajtín, 2003, p. 28).

Una de las técnicas narrativas que facilitan al autor de una obra literaria transponerse en otro, es la “extraposición”. La “extraposición” se refiere a aquello que tiene lugar cuando el autor de una novela crea situaciones en donde poder exponer y desarrollar ideas contradictorias, o no concordantes a su pensamiento, a través de las voces de diferentes personajes.

En la novela, el autor crea personajes para revelar todo su ser al completo, así que los valores que no concuerdan con su conciencia tendrían la posibilidad de desarrollarse a través de sus personajes, quienes tendrían su propio espíritu en la novela. Bajtín considera que sólo

a través de una relación horizontal de diálogo con estos personajes (que encarnan otra posibilidad de uno mismo), es decir, admitiendo las voces de todos ellos, el autor puede completar su propia subjetividad, incluyendo en esta tanto su conciencia como sus subconsciencias. Nos referimos con esto a aquellas situaciones en que el autor carece del poder de controlar la totalidad del personaje; los personajes actúan como si poseyeran espíritus propios (lo que sucede cuando responden movidos por una lógica interna, una coherencia que, de romperse, el personaje no sería creíble) y el autor sólo se ocupa de describir el argumento de cada personaje. La “extraposición” como una técnica artística ayuda al autor a alienarse de su propia conciencia. Alienación que le permite contemplar objetivamente las actuaciones y reflexiones que, anteriormente, se desarrollaban como reproches de su conciencia y, sin embargo, con este sistema, se revelan en palabras de otro vehiculadas por la obra narrativa.

El mundo de la visión artística es un mundo organizado, ordenado y concluido aparte de la intencionalidad y el sentido, alrededor del hombre dado, siendo un entorno valorativo: podemos ver cómo en función del hombre los momentos objetivos y todas las relaciones –espaciales, temporales y semánticas– se vuelven artísticamente significativos. Esta orientación valorativa y la condensación del mundo en torno al hombre crean su realidad estética que se diferencia de la realidad cognitiva y ética (realidad de acto, la realidad moral del acontecimiento unitario y único del ser), pero que no son, por supuesto, indiferentes a la última. (Bajtín, 2003, p. 164)

En un relato, la “extraposición” da forma al sentimiento y la axiología de cada personaje. Un escritor y/o un lector pueden acercarse al interior de cada personaje a través de la contemplación objetiva sin imponer, de antemano, sus valores éticos ni limitar aquello que se va a investigar por apriorismos. Esto demuestra que la contemplación estética, base del *dialogismo*, fomenta dos cualidades entre los dialogantes: la del amor objetivo y la del acto responsable<sup>57</sup>. Los modos de conocer responsables describen una situación en donde las voces del *otro* se exponen y se configuran en el lenguaje artístico; una situación en la que el “yo” del autor procesa su comprensión sobre la materia artística a través de la vivencia

---

<sup>57</sup> “Acto responsable” es la traducción de Bubnova para el término *Postupok* que utiliza Bajtín en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores: y otros escritos*, [traducción de Tatiana Bubnova], Ed. Anthropos Editorial, Rubí (Barcelona), 1997.



participativa. El carácter receptivo y sensitivo del conocimiento por la vía estética contribuye a fomentar el sentido de la responsabilidad en los modos de conocer ordinarios, ya que invoca la empatía en la comprensión de cada sujeto y unifica de este modo el subjetivismo y el objetivismo del conocimiento (Bajtín, 1989).

Es interesante señalar que, tanto el desarrollo teórico sobre la ontología que propone Heidegger, como el *dialogismo* de Bajtín, se preocupan por el Ser (especificado por Heidegger con el término *Dasein*, entendido como estar-en-el-mundo). Ambos, además, ponen el enfoque metodológico en el procedimiento. Las tareas que los dos pensadores asignaban a los sujetos investigadores de lo verdadero comparten cualidades similares. Heidegger busca revelar el *Dasein* (estar-en-el-mundo) a través del conocimiento por la vía de la fenomenología, esto es, tratando de volver a las cosas mismas (*Zurück zu Sachn selbst*), para lo cual proponía que las acciones que un individuo debía llevar a cabo consistiesen en reconocer su deseo de conocer el mundo y esperar a que el mundo se revelase a sí mismo. De esta forma Heidegger evitaba que el individuo investigador realizase un análisis a partir de su subjetividad, (por otro lado, algo común en la ciencia moderna). Por su parte, Bajtín propuso que los sujetos tomaran la iniciativa en el proceso interpretativo y comunicativo del lenguaje para acercarse al mundo. El desarrollo del *dialogismo* se enraíza en el devenir y no en la sustancia, trata de la revelación de la subjetividad total, como un acontecimiento en el que se enfatizan las acciones colectivas y compartidas, la simultaneidad y el diálogo. Se trata de un modo de conocer que se acerca a la contemplación estética, que implica la responsabilidad y la participación del sujeto cognoscente.

## 4.2. ¿CÓMO EL PROCESO DIALÓGICO PREDETERMINA EL VALOR ESTÉTICO?

Usando el muestreo teórico como metodología de investigación, nos acercamos a estudiar la sensibilidad de los habitantes respecto a los efectos placenteros y reconfortantes que se producen en su cotidianidad. El modo de conocer dialógico esboza una explicación de la experiencia estética para el ámbito del ecohábitat. Nos guía por un posible camino a la hora de descifrar los aspectos creativos y receptivos cuando se da forma a una obra de arte. Además de profundizar en el estudio de la hermenéutica para acercarnos a la operación formativa de lo artístico, consideramos interesante tener presente otras cuestiones relacionadas. Al aproximarnos a una sola categoría, disminuye la posibilidad de desarrollar el discurso de lo estético a partir de otros aspectos que existen en los proyectos de ecohábitat, como son las formas, los efectos y los significados sociales y cómo se construyen.

Según Tatarkiewicz (1980), el significado del arte se define acorde a las funciones que se le atribuyen, bien de acuerdo con el aspecto físico del objeto artístico, o bien con su función psicológica, con las actividades o las habilidades creativas. Ante los diferentes objetivos y métodos que plantean los teóricos de arte acerca del estudio de la estética, podemos revelar un mapa de categoría sobre la interpretación de las obras artísticas, pues cada teórico procede de modo diferente a la comprensión artística.

Konrad Fiedler, académico de la Escuela de las Formas, procede al análisis de las obras plásticas por sus formas y las técnicas artísticas empleadas. Fiedler considera que ambos son factores analizables porque provienen de conocimientos empíricos de los artistas. Entiende que, a pesar de que los artistas y los poetas manejan medios para explicar lo bello y “la esencia” de un ente, una obra de arte que presenta un escenario bello es la reproducción de una cara del mundo; y que nunca será igual a la manera en que el original se revela a los ojos del público. Sin embargo, el análisis sobre las habilidades del artista en relación a la figura, el color y el tacto favorece que el sujeto proceda de modo más objetivo en la materialización de sus intuiciones y sentimientos en una obra (Fiedler, 1990). A diferencia de Fiedler, que pone su atención en las formas, Panofsky explica la experiencia estética de acuerdo con su “contenido simbólico”. La iconología, rama de estudios a la que Panofsky pertenece, se ocupa de la interpretación y del significado de signos expresados en imágenes. Los historiadores de arte de esta escuela analizan correctamente los motivos, imágenes, historias y alegorías identificadas para elaborar una iconología de la obra (Panofsky, 1983). Por otra parte, de acuerdo con los aspectos considerados para la “construcción de la

representación”, destaca la preocupación sobre la función social de la obra de arte frente al sentido de las formas. Los sociólogos de arte, Ernst Gombrich y Jacob Burckhardt, afirman que las obras de arte son productos sociales que se corresponden con los aspectos económicos y culturales de la época de la que son producto. La obra de arte como objeto artístico no está al margen de las reglas del mercado, por tanto debe adaptarse al lenguaje social y al juicio colectivo (el gusto público) para conmocionar al público de aquella sociedad que trata de representar (Gombrich, 2003).

En cuanto al análisis psicológico de una obra, David Hume (1711-1776) y Edmund Burke (1729-1797) como teóricos que se aproximan a la experiencia estética partiendo de la cuestión de la subjetividad, entienden el gusto como una experiencia empírica y un conocimiento descriptivo a partir de diversos estudios de psicología y fisiología. Toman el placer, tanto lo que se siente psíquicamente como lo que se siente físicamente, como una fuente directa de lo bello. (Tatarkiewicz, 1980).

Entre los teóricos que analizan la estética desde una concepción racionalista, destaca Alexander Baumgarten. Baumgarten toma la estética como una ciencia de los principios a priori (Hammermeister, 2002), y apuesta por establecer el conocimiento apriorístico de la estética:

[Baumgarten] argumenta que existen varios niveles de verdad, que coinciden con los niveles cognitivos. Una verdad metafísica parece ser equivalente a una cognición intuitiva y adecuada, es decir, algo exclusivo de Dios. En cuanto al ser humano, sus capacidades racionales producen una verdad que Baumgarten denomina ‘lógica’. El tercer tipo de verdad es el resultado de una cognición confundida, esto es, la verdad estética (Aesthetica §423) [...]. La verdad estética de Baumgarten parece acercarse mucho al concepto retórico de verdad, es decir, a la probabilidad.<sup>58</sup> (Hammermeister, 2002, p. 9)

En su *Crítica del juicio*, Immanuel Kant acepta la posición del empirismo inglés que usa el gusto subjetivo como base del juicio estético. Kant está de acuerdo con aquellas partes

---

<sup>58</sup> El texto original: «He [Baumgarten] argues that there are several levels of truth that coincide with the levels of cognition. A metaphysical truth seems the equivalent of an intuitive and adequate cognition, that is, something that is restricted to God. As far as man is concerned, his rational insights produce a truth that Baumgarten labels logical. The third truth is the result of confused cognition, namely, aesthetic truth (Aesthetica, §423). [...]. Aesthetic truth for Baumgarten seems to come rather close to the rhetorical conception of truth, namely, probability».

de la teoría de Baumgarten que aceptan ciertos principios apriorísticos en el juicio de la experiencia estética. Añade, eso sí, que no debemos asumir su dictado como un saber científico pero tampoco como resultado de la subjetividad del gusto. En vez de encerrar el significado de la estética en una definición, en la *Crítica del juicio*, Kant lo explica como un medio que une las dos epistemologías separadas en su época: la epistemología del entendimiento (la racionalidad como la definida en la naturaleza) y de la práctica (la libertad y la manifestación del romanticismo).

La analítica kantiana de la experiencia estética desemboca en una inteligente concepción de lo bello como “lo que agrada universalmente sin concepto”. Al sostener que nuestros juicios de gusto, o juicios estéticos, tienen pretensiones de universalidad que van más allá del capricho individual. (Garrido, 2007, p. 17)

Al esbozar el mapa de categorías de las experiencias estéticas, se observa que el estudio de la estética se procesa de modo diferente por cuestiones como: ¿dónde se producen las acciones para conocer lo bello?, ¿se trata de una epistemología del idealismo, del materialismo o del pragmatismo?, ¿dónde surge lo bello?, ¿en el sujeto pensante?, ¿en la acción de conocer o en el mundo externo? Si lo bello es el conocimiento de un principio apriorístico o de un medio para desvelar lo real o para unir ramas de humanidades occidentales escindidas, ya que todas estas finalidades son las que deciden, qué metodología será la que usa el investigador.

A diferencia de la experiencia estética que tendría lugar desde las perspectivas arriba mencionadas, en nuestro caso, el resultado del muestreo teórico señala la relevancia que tiene la creatividad y las cualidades personales en una vivencia de ecohábitat. Los aspectos relevantes de las experiencias estéticas giran alrededor de la idea de la satisfacción y de las sensaciones que experimenta cada individuo. Esto nos ayuda a centrarnos en el estudio de la experiencia estética desde una perspectiva interpretativa. En el modo interpretativo cada sujeto se convierte en dialogante de la obra. Es intérprete y creador a la vez; un sujeto que interviene y da forma a su propia experiencia estética. De acuerdo con los factores que caracterizan a este modo interpretativo, ponemos nuestra atención en las propias capacidades interpretativas de cada actor y en el proceso perceptivo y creativo que experimenta.

En este proceso interpretativo, cada sujeto se impregna y se adecua continuamente al entorno externo. Lo que uno averigua sobre el modo de conocer dialógico se parece al planteamiento de la ontología estética y la hermenéutica crítica, aspectos considerados como fundamentales para la experiencia estética. Respecto a la posición del sujeto y su relación con el mundo, consideramos fundamental extraer los factores de la hermenéutica crítica que predeterminan los modos contemplativos de lo artístico. Recurrimos así a los discursos teóricos de Gadamer y Heidegger para explicar el posicionamiento del sujeto frente al entorno externo y el centro de sus investigaciones de acuerdo con los principios de la ontología hermenéutica.

A diferencia de Kant que busca una subjetividad transcendental que extraiga la universalidad de lo bello, el objetivo de la investigación de Gadamer es usar la experiencia estética como vía para desvelar lo verdadero. Según Gadamer, lo verdadero es algo que se revela en el proceso de interpretación para conocer al mundo. El diálogo que tiene lugar en la experiencia estética es el diálogo entre la interpretación del mundo externo y la sintonización de la identidad de quien vivencia dicha experiencia cuando se integra en ese mundo. Según la hermenéutica, las personas integradas en la nueva experiencia *interpretan*, cuando no *crean*, una experiencia estética en la que la sensibilidad se asienta en su propia cualidad personal y forma parte de su existencia.

En la hermenéutica crítica, los sujetos son los que tienen que abrirse y dejar que el escenario entre en su conciencia, *se actúan* y *se piensan* (reflexivamente) con la lógica de lo exterior. En este proceso, para conocer un suceso, el actor tiene que acercarse y ajustarse al lenguaje del otro. A diferencia de una relación dialéctica, donde la estética se convierte en un estudio sobre el idealismo, en una relación dialógica se busca espacio para la intersubjetividad, la cual permite el desarrollo libre de la subjetividad de cada individuo.

Esto implica que en un proceso de interpretación y creación abierta a la participación de muchos, no podamos desvelar con ningún método qué es lo verdadero que pudiera surgir, porque estaríamos restringiendo previamente las formas de lo verdadero. Lo verdadero descansa en la “experiencia descrita”: experiencia descrita sobre contemplar una obra del arte, sobre la comprensión del discurso ante un contexto histórico, sobre la comprensión del lenguaje en un diálogo o sobre dialogar con un lenguaje. (Ronghua Chen, 2011).

Se trata, pues, de ver la experiencia del arte de manera que pueda ser

comprendida como experiencia. La experiencia del arte no debe falsearse como la posesión de una posición de formación estética, ni neutralizar con ello la pretensión que le es propia. Veremos más tarde que aquí esta contenida una consecuencia hermenéutica de gran alcance, ya que “todo encuentro con el lenguaje del arte es encuentro con un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer”. (Gadamer, 2001, p. 141)

El carácter abierto e inclusivo de la experiencia hermenéutica se manifiesta en que la verdad de dicha experiencia contiene otras nuevas experiencias a las que la primera siempre está abierta. Gadamer, no sólo se opone a lo anterior, sino que elabora un proceso de conocimiento infinito. El carácter inclusivo de la hermenéutica muestra algo muy diferente del movimiento dialéctico que plantea Hegel. Hegel recurre a la dialéctica para asegurarse de la calidad científica y objetiva de su tesis, y propone la finalidad de alcanzar un saber absoluto desde la autoconciencia. Gadamer, en cambio, toma a Dilthey como referencia y aclara que la conciencia histórica es una forma del autoconocimiento. En un proceso interpretativo y creativo abierto, la conciencia histórica hace revivir la infinitud interna del espíritu.

La verdad de la experiencia contiene siempre la referencia a nuevas experiencias. En este sentido, la persona a la que llamamos experimentada no es sólo alguien que se ha hecho el que es *a través de* experiencias, sino también alguien que está abierto a nuevas experiencias. (Gadamer, 2001, p. 431)

Esta actitud de tomar lo bello como algo azaroso y caótico vinculado con la vida cotidiana puede percibirse en el concepto de *lo bello natural* de Goethe y en la ontología de Heidegger. Ambos confirman la idea de que lo bello acontece cuando la verdad se expone en la obra.

Goethe considera que la belleza no se apoya únicamente en las cualidades sensitivas, sino que sucede en las obras de arte cuyos autores se erigen como constructores modestos que componen tratando de imitar o teniendo como referencia la naturaleza. En otras palabras, son

autores dirigidos por la pulsión de la objetividad. Pero para Goethe, la belleza es natural, se origina en la naturaleza para los seres humanos, y no importa si la obra de arte pretende imitarla *objetivamente* o es el producto de una subjetividad que no pretende ser objetiva. Goethe lo explicaba tomando como ejemplo los paisajes en la pintura de Rubens. Observaba que sólo cuando el pintor es capaz de observar y presentar la naturaleza y seguir todo el curso de la misma en su representación, se encuentra en una posición superior con respecto a la naturaleza.

En las conversaciones que mantuvieron Eckermann y Goethe, Eckerman deja constancia de lo que este último pensaba en una fecha tan tardía como 1827.

«No puedo evitar reírme de aquellos personajes estéticos» dijo Goethe «que se atormentan a sí mismos al esforzarse por algunas palabras abstractas que se reducen al concepto de esa cosa inexpresable a la que hemos dado el nombre de “belleza”. La belleza es un fenómeno primitivo, que en sí mismo nunca aparece, sino que es el reflejo de lo visible en un millar de instancias diferentes de la mente creativa, y es tan variado como la Naturaleza misma».<sup>59</sup> (Eckermann, 1998, p. 192)

Este posicionamiento del artista ante el mundo nos da pie a pensar que la teoría de lo bello natural se basa en las categorías de los receptores y que tiene una base ontológica o hermenéutica. La metodología hermenéutica rompe tanto con la tradición de la filosofía moderna antropocéntrica desde Descartes, como con la “percepción transcendental” de Kant y el “yo absoluto” de Fichte. Para Gadamer y Heidegger, ya no es la subjetividad de un hombre la que dirige las acciones del conocer, sino los objetos y el mundo. A través del deseo de participar en la lógica del mundo, desvela a *lo real* del mismo y, en este proceso, acontece lo bello.

Las ideas del “desocultamiento” y del “ser-en-el-mundo”, descritas en la tesis de Heidegger, muestran el enfoque metodológico del autor respecto a la ontología estética. Estas ideas o conceptos apuntan a que el “ser” de cada sujeto se hace visible y participante en la

---

<sup>59</sup> El texto original: «*I cannot help laughing at the aesthetical folks,*” said Goethe, “*who torment themselves in endeavoring by some abstract words to reduce to a conception that inexpressible thing to which we give the name of beauty. Beauty is a primeval phenomenon; which itself never makes its appearance, but the reflection of which is visible in a thousand different utterances of the creative mind and is as various as Nature herself.*”».

revelación de lo verdadero. En el contexto del “arte de la vida” el posicionamiento del sujeto se encuentra alejado de su propia reflexión convirtiéndose en un “participante de eventos” que encierra un paralelismo con la experiencia estética. Igual que en la configuración del sujeto dialogante de la estética ambiental, el posicionamiento abierto de la subjetividad se configura con la interacción que tiene lugar entre el individuo y su exterior. En estos casos, cada dialogante tiene un papel pasivo, pues no son protagonistas del escenario sino que *esperan* a que surja lo verdadero y reconfiguran su existencia en una interacción abierta con el mundo externo influidos por numerosos condicionantes, ya sean temporales, espaciales, climáticos o circunstanciales. Al seguir la lógica del mundo, se percibe que el posicionamiento del sujeto ayuda a que finalmente supere las contradicciones antagónicas y logre la liberación de su ego.

De acuerdo con la interpretación realizada según la categoría de los receptores, los dialogantes poseen una actitud de nihilismo activo hacia sí mismos, ya que, ante la integración de los modos de hacer tradicionales, no son dialogantes que se expresan a través del lenguaje, sino que es el lenguaje el que los habla. Además, con respecto a las interacciones entre un sujeto con su entorno, los significados propuestos para el entorno se dirigen hacia el retorno del mismo. Al revelar esta relación del sujeto con el mundo, tenemos en cuenta los factores influyentes que se desarrollan partiendo de la hermenéutica crítica y que predeterminar la experiencia estética.

Para nuestro estudio nos enfocaremos en los aspectos que permiten la libre interpretación y la co-creación por parte de los dialogantes (ya sean dialogantes dentro de una obra plástica, literaria o abierta a la participación) para estudiar su repercusión sobre el concepto de valor estético. Estos aspectos son:

1. La estructura lingüística que permite que los dialogantes desarrollen una pluralidad de significados del significante.
2. El propio sentido ontológico del lenguaje que favorece que el evento se convierta en un acontecimiento y que nos permite aventurar la idea de la *autopoiesis* de la obra. Como punto de partida, entenderemos el lenguaje como un medio que permite la aproximación de un individuo al mundo, a la obra, al otro y al reconocimiento de sí.
3. El proceso interpretativo que abarca la voz de los otros individuos. La involucración de lo *otro* en el razonamiento de un sujeto sucede cuando un sujeto participa en el acontecimiento de una obra y en las acciones comunicativas construidas en base a la participación de muchos.



Heidegger considera que la interpretación de una obra de arte ofrece “libertad” para romper la absolutización del hombre, refiriéndose así a la afirmación de Nietzsche cuando dice que “Dios ha muerto” y ha traspasado el poder a algunos hombres, expertos científicos capaces de instrumentalizar cualquier razonamiento (Oñate y Zubía, 2009). Heidegger entiende que el acontecimiento que tiene lugar a través de la obra de arte, supone una ocasión legítima para iniciar un cambio ontológico del “ser”. La presencia de la obra de arte permitiría una pluralidad interpretativa, gracias a la cual, se confirma que *la existencia* de la obra tendría lugar en el momento justo en que inspira la máxima emoción y comunicación *de y hacia* los dialogantes.

Sosteniendo la misma conclusión que Heidegger, pero partiendo del análisis del lenguaje en que recupera el significado de “ser” del antiguo griego en donde “ser” es “acontecer”, Gadamer defiende la existencia concreta de una pluralidad de mundos interpretados. En la experiencia hermenéutica, debido a lo que se denomina como “el ser especulativo del lenguaje”, la formación lingüística consigue nombrar *la verdad*. Si nos centramos en las explicaciones que ensayan los estudios sobre el lenguaje, ante el cambio ontológico del “ser”, la interpretación y la composición continua de lo dado se convierten en un juego que vira hacia sí mismo, que gira alrededor de una infinitud de posibles significados. Los habitantes poseen una actitud de nihilismo activo hacia sí mismos ya que, ante la integración de la amalgama de los modos de hacer tradicionales, no son dialogantes que se expresan a través del lenguaje, sino que es el lenguaje el que los habla.

Para sostener la idea del lenguaje como experiencia del mundo es importante asumir que el lenguaje manifiesta la propiedad ontológica de las cosas. Para explicar tal propiedad, Gadamer, en *Verdad y método*, toma como base los estudios sobre el uso del lenguaje en la antigua Grecia que hiciera W. von Humboldt. Von Humboldt considera que es en la composición del lenguaje donde se genera un vínculo entre el hombre y el mundo.

La humanidad originaria del lenguaje significa, pues, al mismo tiempo la lingüisticidad originaria del estar-en-el-mundo del hombre. Tendremos que perseguir un poco más la relación de lenguaje y mundo si queremos ganar un horizonte adecuado para la lingüisticidad de la experiencia hermenéutica. (Gadamer, 2001, p. 531)

Gadamer (2001) señala que, aunque el saber griego se basa en la experiencia

lingüística y se encuentra expuesto a la seducción del lenguaje, nunca se llegan a componer nuevos lenguajes a partir de signos puros como trata de argüir la filosofía moderna, y nunca se supera la unión que hay entre el lenguaje y las cosas, sino que el primero se desarrolla a partir de la existencia de los objetos mismos, anclados en las entidades reales. La idea ontológica del lenguaje como “estar-en-el-mundo” no sólo explica cómo las actividades interpretativas forman parte de la condición óntica de los entes, sino que también afirma que toda interpretación forma parte del aspecto especulativo de la composición lingüística.

“La estructura especulativa del lenguaje” explica, según Gadamer, que la naturaleza del lenguaje busca una suplantación continua de interpretaciones.

El lenguaje es un nosotros en el que nos relacionamos mutuamente y en el que el individuo no tiene fronteras prefijadas. Y esto quiere decir que todos nosotros hemos de sobrepasar nuestros límites para comprender. Esto sucede en el intercambio vivo del diálogo. Todas las comunidades de vida son comunidades del lenguaje, y el lenguaje existe sólo en el diálogo. (Dutt, 1998, p. 55)

A diferencia de la demostración dialéctica que defiende una única realidad que se justifica frente a otras teorías postuladas, en la estructura dialógica la verdad recae en el acontecer del *hablarse*, del *entenderse*, del *comprenderse*. Este modo de conocer no sólo deja que el conocimiento vuelva a los objetos mismos, sino que a través de las actividades interpretativas nos permite desarrollar una visión que supera lo definido. Así, se entiende que un proceso interpretativo pueda relacionarse con el “desocultamiento” de lo real, y cómo, en la participación de dicho proceso interpretativo, se incorporan nuestra subjetividad y nuestra comprensión del mundo. La inclusión continua de esta pluralidad de significados que se genera, renueva una realidad que ya conocemos.

Además de analizar el sentido ontológico del lenguaje y su relación con nuestra comprensión sobre el mundo, cabe destacar que, el sentido de la obra artística continua y abierta a la participación, descansa en la semanticidad del lenguaje.

Gadamer acudía al “círculo hermenéutico” para describir las características que presenta el desarrollo de significados a partir de las estructuras lingüísticas. Se trata de una idea que defiende la reproductividad de los significados porque implica que se puedan acaparar las referencias necesarias para reestructurar el lenguaje.

De acuerdo con el “círculo hermenéutico”, el sentido lingüístico de un significante se desarrolla independientemente de las experiencias de los sujetos dialogantes, entendiendo que la estructura del lenguaje es racional e independiente de la predisposición de cada uno de los individuos que comparten las mismas referencias lingüísticas. Al tomar la tradición lingüística como referente para abordar el desarrollo de los significados, las actividades interpretativas se manifiestan como una de las acciones principales que influyen en su formación. La composición de palabras deviene del desarrollo natural del lenguaje, y sus significados se agrandan o se estrechan dependiendo de cómo se asumen a partir de los usos, las costumbres y las formas narrativas.

Más allá de las artes plásticas, la pluralidad del lenguaje se manifiesta en el espacio ciudadano, en el juego y en las artes interpretativas como el teatro. Son espacios donde la realidad queda enmarcada por los juegos lingüísticos y su interpretación se completa con la memoria y con los lazos sociales comunicativos. La confluencia de pensamientos en este marco, representa una alternativa contra la violencia monista de la interpretación.

En el siglo XXI, la reflexión sobre la cuestión de la pluralidad de la realidad manifiesta su propia vigencia debido a la revolución en el ámbito de la tecnología de las comunicaciones, así como, a la pérdida de una única autoridad institucional. La estructura del lenguaje y las características de la interpretación permiten visibilizar historias marginadas y da credibilidad a diversos sistemas de valoración que se fomentaban en otras comunidades (Vattimo, 1996).

En *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), Bajtín admite que no es posible alcanzar el conocimiento de forma completa y objetiva sino tan solo con acciones individuales. De acuerdo con la observación que realiza Batjín en el campo de la crítica literaria, aunque el contenido semántico es la forma más directa y objetiva para transmitir lo sucedido, el significado no termina con la comunicación de una realidad singular y concreta.

Con respecto a la semanticidad del lenguaje en las formas artísticas, hay que señalar que en ciertas corrientes artísticas tradicionalmente englobadas bajo la denominación de “arte participativo” (como puedan ser los *Happenings*, el *Fluxus*, las *performances* de los años setenta del siglo pasado o al concepto de “todo el mundo es artista” de Joseph Beuys), se busca que la experiencia estética surja de la libre interpretación o libre aportación de los espectadores para completar la obra.

Para formular el concepto de “proceso dialógico” tomaremos como referentes teóricos el concepto de *formatividad* de Pareyson, el de obra abierta de Umberto Eco, el de la estética

dialógica de Grant Kester, y la estética relacional de Nicolas Bourriaud. En todos ellos destaca el análisis de la intersubjetividad en la interpretación de las formas o contenidos.

A la hora de desarrollar experiencias estéticas, lo artístico responde a cuestiones ontológicas sobre las percepciones estéticas y concuerda con las cuestiones hermenéuticas de base. Se observa que, para tratar sobre la idea de la intersubjetividad, hace falta, bien destacar las técnicas artísticas como son las de collage, o bien, crear espacios de diálogo. Cuando Bishop (2004) toma los espacios de reunión y conversación de Rirkrit Tiravanija y los *Plexiglas* (las formas cúbicas compuestas por paneles colorados) de Liam Gillicks para explicar el concepto de la intersubjetividad de Bourriaud, lo que está haciendo es analizar las obras no sólo a través del análisis de los elementos concretos que le dan forma, sino también a través del análisis de las interacciones que tienen lugar en ellas.

Las obras producen espacio-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas. (Bourriaud, 2008, p. 53)

En los espacios que se presentan como laboratorios culturales, llevados a cabo por programas de comisariado, se busca otro tipo de interpretación para la obra abierta a la participación. En este caso, los elementos de interpretación son las interacciones que se dan dentro de las relaciones.

La poética del “Trabajo en movimiento” (y en parte la poética del trabajo “abierto”) pone a rodar un nuevo ciclo de relaciones entre el artista y su público, una nueva mecánica de la percepción estética, y otorga un estatus diferente al producto artístico en la sociedad contemporánea.<sup>60</sup> (Bishop, 2004, p. 62)

Los espacios de intersubjetividad se construyen en base a las relaciones entre artistas,

---

<sup>60</sup> El texto original: «*The poetics of the “work in movement” (and partly that of the “open” work) sets in motion a new cycle of relations between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society*».

espectadores e instituciones del arte. Se crean espacios abiertos para que diferentes individuos interactúen y extraigan su interpretación a partir de su propia experiencia. Los artistas adoptan el papel de los diseñadores y recrean ambientes de bares o salas de lectura para promover la conversación entre todos los asistentes.

Bajtín entiende que el lenguaje que se ha de usar para crear una obra abierta a la participación tiene que ser cotidiano, porque sólo de esta forma la propia naturaleza del lenguaje puede estimular la interpretación libre de los lectores. En este sentido, las actividades contemplativas del arte pueden entenderse teniendo en cuenta el contexto histórico y la explicación del comportamiento. Con esto se afirma que el reconocimiento de la obra no se segrega de la historia de la humanidad y que la cuestión ontológica de esta creación hace referencia a la formación de la cultura.

Además de las explicaciones que da sobre las formas, Bishop lleva el concepto de la intersubjetividad hasta el contenido y hace hincapié en que en los aspectos políticos de la comunicación se abarca lo otro según el modo interpretativo. La crítica de Bishop al “sentido relacional” de Bourriaud se sustenta teóricamente sobre Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Bishop adopta el concepto de hegemonía de Marx y señala que la subjetividad de cada persona nunca llega a cumplirse, porque estará siempre influida por el “otro” en las proyecciones sociales que el sujeto desarrolla.

Laclau argumenta que el conflicto es falso, porque el sujeto nunca está enteramente dislocado (lo que implicaría psicosis) ni enteramente unificado (i.e. el sujeto absoluto). Siguiendo a Lacan, arguye que tenemos una identidad estructural fracasada, y que por tanto dependemos de la identificación para proceder. Puesto que la subjetividad es este proceso de identificación, somos entidades necesariamente incompletas. El antagonismo es por tanto, la relación que emerge entre estas entidades incompletas.<sup>61</sup> (Bishop, 2004, p. 66)

Para explicar esta idea, Bishop cita la obra de Santiago Sierra: *Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond*, una acción realizada en la Biennale de Venecia, en 2001. En vez de interpretar estas obras como formas abiertas instituidas por acciones, Bishop señala que son

---

<sup>61</sup> El texto original: «Laclau argues that this conflict is false, because the subject is neither entirely decentered (which would imply psychosis) nor entirely unified (i.e., the absolute subject). Following Lacan, he argues that we have a failed structural identity, and are therefore dependent on identification in order to proceed. Because subjectivity is this process of identification, we are necessarily incomplete entities. Antagonism, therefore, is the relationship that emerges between such incomplete entities».

las situaciones sociales las que visibilizan lo “otro”, dejando en un estado de perplejidad la comprensión del sujeto sobre el mundo.

En este punto, parece interesante mencionar el concepto de “fusión horizonte” que propone Gadamer. Al considerar el mecanismo de la creatividad, del interés de generar y de compartir el lenguaje como acciones de comprensión independientes, explica cómo los significados coexisten en mundos paralelos. Los pensamientos presentes se unen con las reflexiones del pasado y, juntos, adquieren una auténtica posibilidad para desplazarse y ampliar su horizonte, de manera que se enriquece así su propio mundo con una nueva dimensión (Gadamer, 2001). La infinitud de la semánticidad explica cómo se toma la conjunción de diferentes modos de hacer y que todos unidos, y a partir de sus propias experiencias, construyen la pluralidad de voces autónomas y de valores.

Según lo que se ha explicado sobre la estructura especulativa del lenguaje, la totalidad de la obra del arte es la que marca la propia determinación del lenguaje. El acto de comprensión forma parte del encuentro con la obra de arte. El lenguaje como medio no se restringe a ninguna determinación, sino que todos sus posibles significados se revelan en la autodemostración de los objetos y en las interpretaciones dadas por parte de los sujetos observadores. Este proceso interpretativo tiene un efecto reflexivo hacia la construcción de la subjetividad de dialogantes. A través de proyectarse hacia el “otro”, hacia la obra de arte, su modo de comprensión hacia sí mismo es abierto.

El concepto de “formatividad”, explicado por Pareyson, se presenta como una guía en la generación de las formas y acoge la proyección lingüística de las obras artísticas. En este sentido se percibe que la invención del lenguaje artístico está relacionada con la formatividad de la naturaleza y que la idea de belleza natural se alinea en la acción interpretativa con aquello que sigue las leyes internas de la naturaleza. El concepto de formatividad implica generar una construcción mutua entre el sujeto y el objeto interpretado que enriquecería las sensibilidades perceptivas de todos los dialogantes, dado que se acogen todos los conceptos previos y las experiencias vividas y culturales de cada uno de los implicados.

La formatividad como modo de percibir las obras artísticas explicaría, además, el ámbito ontológico de las acciones compartidas. Este modo de entender la interpretación no busca presentar un solo resultado como única realidad posible, sino que considera que todas las interpretaciones generan realidades que quedan expuestas a posibles desajustes temporales. En base a estos planteamientos se delinea el concepto de la autonomía del arte.

El arte no le sobreviene a la realidad ya existente, sino que funda él una nueva realidad; el arte no refleja un espíritu ya formado, sino que nos enseña él una nueva forma de humanidad, el arte no expresa un mundo acabado, sino que descubre él un mundo nuevo; y ello porque el arte se instala en el propio corazón de la realidad en movimiento y porque la obra de arte es una realidad, un espíritu, un mundo: su propia realidad, su propio espíritu, su propio mundo. (Pareyson, 1987, p. 57)

Umberto Eco, por su parte, observa la intersubjetividad en la comprensión de los contenidos y toma las obras literarias y las obras plásticas como ejemplo, ya que, en ambos casos, no se espera una finalidad definida de las mismas a menos que los espectadores proyecten sus propias interpretaciones. Eco entiende que las formas artísticas presentan una estructura donde el pensamiento, el sentimiento del dialogante y el significado que la materia aporta, evolucionan de manera armoniosa y concordante con las mismas obras presentadas (Eco, 1985). En este sentido, es posible interpretar las obras de arte como paradigmas artísticos: como mediación total y juego. Aunque la obra no tenga una finalidad en sí misma, su existencia se sustenta sobre el diálogo y sobre la cualidad relacional de la interpretación participativa de diferentes actores.

Cuando Gadamer habla del juego en el contexto de la experiencia del arte, se refiere al modo de ser de la propia obra de arte. El juego, según la hermenéutica, cumple entre otras funciones, con la de mediación y tiene, además, la posibilidad de ser representado repetidamente.

A este giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, quisiera darle el nombre de “trasformación en una construcción”. Sólo en este giro gana el juego su idealidad, de forma que puede ser pensado y entendido como él mismo. [...]. Como tal, el juego –incluso con lo imprevisto de la improvisación– se hace en principio repetible, y por lo tanto permanente. Le conviene el carácter de obra, de *ergon*, no sólo el de energía. Es en este sentido como lo llamo “construcción”. (Gadamer, 2001, p. 154)

En la nota a pie de página, Gadamer explica que la palabra “construcción” tiene una relación etimológica con el verbo *Bilden* (formar) y con el sustantivo *Bild* (imagen, figura). La hermenéutica que desarrolla Gadamer tiende, para recuperar la tradición humanista, no sólo al término *Bildung* (lo que posee el individuo como resultado de su formación dentro de los contenidos de la tradición de su entorno), sino también al término *Sensus Communis* (que, según la definición dada por Vico, representa el sentido de una comunidad). En definitiva, todo esto hace referencia a la formación de la cultura, que a través de la percepción y la formación consigue que los modos de hacer sean regenerativos dentro de una comunidad.

El concepto de *sensus communis* hace referencia al “juicio del gusto” y tiene una base comunitaria. Al mismo tiempo que el juicio del gusto se desarrolla sin tomar en cuenta otras referencias, comprendemos también que esta disposición afectiva es universal, y que descansa en condiciones subjetivas previas al desarrollo de los conocimientos y de las sensibilidades de los individuos (Gadamer, 2001).

De acuerdo con la idea de participar en los paradigmas artísticos, reinterpretarlos y crear con ellos, la cualidad estética y artística se torna hacia la labor de crear comunidad así como el lenguaje de los dialogantes torna a hacerse común. Según Gadamer, la acción de dialogar implica la interpretación del mundo externo y la sincronización de la identidad de las personas en su integración con él, una suerte de adecuación de su ser a la lógica de lo que perciben sobre el mundo externo. La interpretación participativa del lenguaje artístico se asegura de que las actividades perceptivas retornen a la propia cualidad de las personas, con lo que se consigue fundamentar la cultura del gusto común. De esta forma, y a partir de los hallazgos de esta investigación, podemos afirmar que el abanico de los modos de hacer supone un conjunto de lenguajes experimentados que fomentan la máxima percepción de la belleza y asientan las sensibilidades comunes y los tipos de la belleza que aprecian los actores en el entorno de ecohábitat.

A partir de la idea de “participar” como vía de conocimiento, la filosofía hermenéutica destaca la importancia de volver a los objetos mismos. El arte aparece en el juego cuando éste se convierte en un proceso interpretativo y creativo cuya existencia se fundamenta en sí y para sí. Esto se debe a que los modos de interpretación de los juegos se realizan mediante la participación. El juego implica determinados modos de hacer que atraen a los participantes, quienes, además, se sienten realizados al jugar. Cuando un jugador está dentro de un juego, experimenta una realidad que le supera, dado que actúa en un universo paralelo (Gadamer, 2001).



De acuerdo con el modo interpretativo de la categoría de los receptores, la definición de lo estético tiene mucho que ver con el proceso en el que los participantes alcanzan una sintonía, unión, armonía, acoplamiento o concordancia en el curso de sus interrelaciones con el entorno externo. A esta sintonía la llamaremos a partir de ahora “ajuste” porque nos parece que este término sintetiza correctamente la adaptación personal que lleva a cabo cada sujeto para ir al encuentro de los otros, “ajuste” que es, como vimos, un camino de ida y vuelta. Los artistas pueden amplificar al máximo este ajuste entre la gente: influirles a través de instigar otros modos de hacer y de relacionarse.

Después de exponer las formas estructuradas de la semántica, la interpretación pluralista y los modos interpretativos de la intersubjetividad, procedemos, a continuación, con la estructura artística que se genera en correspondencia con estos factores implicados en el proceso interpretativo. En este supuesto, una obra de arte no sería un objeto que transmite un pensamiento creativo, sino un objeto que trataría de acciones y espacios. Por lo mismo, el artista no construye obras sino que construye medios para atraer las percepciones suprasensibles de los sujetos participantes.

De acuerdo con lo explicado, de cómo cada sujeto adopta al mismo tiempo el rol de creador y de intérprete, parece interesante traer aquí a colación el concepto de la práctica artística expoliado por Ellen Dissanayake, los conceptos de *Li* y *Yue* expresados por Confucio, y las técnicas tradicionales de construcción que se utilizan como escenario de ceremonias. A estas técnicas las podemos contemplar como estructuras artísticas que suscitan una estrecha relación con los sujetos participantes.

Ellen Dissanayake, como académica que trabaja en el ámbito antropológico y cultural, desarrolla su hipótesis en *Homo Aestheticus: Where Art Came from and Why* (1995). Dissanayake considera que el arte, desde su función tradicional, ha servido para *marcar*, es decir, para darle una relevancia a aquello que es fundamental para el pueblo. El arte para Dissanayake es la conducta y la actitud que tiene cualquiera para hacer que las cosas sean especiales. Dicho de esta forma, los artistas serían aquellos que se especializan en crear cosas o instigar relaciones que resulten especiales para el grupo.

“Especial” también denota un factor positivo de cuidado y atención que está ausente en las demás palabras. Sugiere, pues, que el objeto o la actividad especial apela a factores emocionales tanto como a factores perceptuales y

cognitivos- o sea, apela a todos los aspectos del funcionamiento de nuestras mentes.<sup>62</sup> (Dissanayake, 2003, p. 26)

Por otra parte, *Li* (las normas) y *Yue* (el arte) son dos conceptos establecidos a partir de los patrones de las ceremonias a lo largo de la historia en la nación *Han* (la cultura dominante en el noreste de Asia). *Li* trata de las formas de celebrar ceremonias, las cuales se desarrollan de manera repetitiva dando lugar a paradigmas de actuaciones. Las ceremonias que se crearon según los conceptos de *Li* y *Yue* se asemejan a los mencionados paradigmas del teatro y del juego; en ellas, se deja que cada sujeto participe en una estructura u organización (fiesta, ritual, ceremonia) y que alcance una experiencia estética acorde a su experiencia personal. Estas formas o modos de celebrar sirven como esquema conductual que acompañan a cada individuo en las etapas importantes de su vida, como por ejemplo: el nacimiento, el matrimonio o la muerte. La celebración de estas ceremonias tiene la finalidad de transmitir de generación a generación el respeto hacia el entorno: hacia la naturaleza y la comunidad o, como venimos viendo, hacia lo otro.

Según Yi Yun Xin, en su artículo *Reconstruir el orden de la vida con prácticas de Li y Yue* (1992), *Li* hace referencia al conjunto de modales usados habitualmente en el proceso de construir y de habitar. En el noreste de Asia, a través de rituales sagrados y colectivos, la casa se convierte en un medio que favorece la integración de los habitantes en el mundo. Las celebraciones y rituales reúnen en las zonas comunes de un pueblo a todos los miembros de la comunidad para expresar su gratitud hacia la naturaleza. Las fiestas de la cosecha unen a la población con la naturaleza, ya que las estaciones con sus ciclos deciden el inicio o el fin de la actividad agrícola o la pesquera. En las fiestas, los habitantes bailan y cantan con el mismo ritmo, con la misma melodía y con los mismos pasos, formando círculos durante varios días y originando así patrones de un lenguaje que se practica en determinadas temporadas. De esta forma, se difunde la tradición de cuidar la tierra y de la comunidad.

El *Li*, como juego, atrae la participación de diferentes sujetos. Ante una misma estructura, cada jugador alcanza diferentes experiencias en función de su propia sensibilidad. Si tratamos de aproximarnos a estas experiencias desde la perspectiva del diálogo, entendiendo la interpretación y la creación como un proceso de comprensión que cuenta con la colaboración y la intervención del público, la interpretación se percibe como un proceso

---

<sup>62</sup> El texto original: "*Special*" also denotes a positive factor of care and concern that is absent from the other words. It thus suggests that the special object or activity appeals to emotional as well as perceptual and cognitive factors —that is, to all aspects of our mental functioning.

vivo y abierto. Respecto a la comprensión, la cuestión de “lo verdadero” se enraíza en la recreación y en la autodemstración de la obra a partir de la intervención de sujetos ajenos. El sentido emancipatorio como fruto de este proceso se alcanza a partir de la aceptación del “otro”, lo cual hace referencia tanto a otros sujetos dialogantes como a la misma presencia de la obra, a la que un dialogante se irá adaptando. En lo referente a las formas, los diferentes actores dialogantes se convierten en motores que permiten la continua renovación de las obras y que las formas del juego se mantengan abiertas y aptas para transformarse con el tiempo.

Resulta clave mencionar en este punto el artículo de Takeo Kamiya, “Architect of Islamo” (S.F.), donde el autor se centra en el estudio de arquitecturas efímeras realizadas con materiales orgánicos y describe su viaje por Djenné, Mali. En este acercamiento a la cultura de la arquitectura de la tierra podemos apreciar que el programa de reparación de la Gran Mezquita de Djenné, hecha con tierra, se convierte en una suerte de festival para que las generaciones venideras aprendan técnicas tradicionales de construcción y comprendan que estos espacios fueron el centro del mundo para sus ancestros.



Img. 149: La reparación de la Gran Mezquita de Djenné, Mali.

En este caso, las técnicas tradicionales les sirven a los aldeanos como guía a la hora de despertarles y aproximarles hasta una sensibilidad común sobre el entorno en el que habitan.

De esta forma, en la experiencia estética que se desarrolla, el individuo funciona

como fuente para la codificación de signos, donde pone en juego toda su sensibilidad, gusto y razón. Tanto las prácticas tradicionales de *Li* como los rituales que funcionan como lo artístico refuerzan la idea de que el *sensus communis* se sustenta sobre la premisa de la interpretación participativa en la incorporación al mundo y sobre la apertura de la construcción de la subjetividad mediante la posterior aceptación del “otro”. Tal como sucede en la realización de *Li* y *Yue*, las estructuras de las ceremonias que se heredan de la tradición explican cómo el hecho de tomar lo artístico como paradigma contribuye en la formación de la cultura y cómo cada pequeño cambio se acumula hasta producir, en su conjunto, una transformación de las estructuras y el ensanchamiento de las prácticas, lo cual redundará en la propia evolución de esta tradición.

#### **4.3. EL VALOR ESTÉTICO DEL ECOHÁBITAT EN EL MODO DE CONOCER DIALÓGICO**

A pesar de que la metodología del muestreo teórico nos permite realizar un análisis de formas más cercanas a las perspectivas de los actores entrevistados, cabe aclarar de antemano que, cuando decidimos organizar los datos en nodos para, a partir de ellos, poder elaborar una codificación selectiva y, seguidamente, mostrar a los lectores una teoría, le estamos dando a la historia una interpretación subjetiva presentándola con una causa y un resultado que completan un razonamiento.

Ante la hipótesis secundaria, que versa sobre si usar la vía dialógica amplía el conocimiento de lo artístico, debemos aclarar que, la definición de arte es abierta y el conjunto de dispositivos formales que sus especialistas tratan de manejar depende del contexto, del material y de la categoría en la que se establecen. Los datos reunidos en el trabajo del campo y los conceptos que se dejan ver en el muestreo teórico, exponen que las percepciones estéticas en un entorno/vivencia de ecohábitat operan en un ámbito diferente al de las teorías institucionales sobre las intervenciones artísticas en la naturaleza. En el caso que nos ocupa constatamos que los modos perceptivos se desarrollan en base al estrato psicológico de cada actor, donde están comprometidas las cualidades personales como fuente de reflexión estética.

La introducción del diálogo en el proceso interpretativo de una obra abre las siguientes vías para analizar los aspectos estéticos que traspasan al sujeto:

- 1) El autoconocimiento de la subjetividad a partir de la mirada de “otro”. El autoconocimiento de la subjetividad a partir de la empatía estética.
- 2) La creación de las formas abiertas.
- 3) La difusión de los paradigmas artísticos.

En el entorno de los proyectos de la convivencia, las sensibilidades que se desarrollan tanto en las relaciones interpersonales como en la observación de la naturaleza, corresponden al estrato de lo sensible en lo que respecta a la construcción de la subjetividad. Las cuestiones de la subjetividad se erigen como una base firme para alcanzar el máximo grado de cumplimiento de determinados modos de relación entre diferentes individuos, lo cual permite que cada individuo ponga en libre juego sus facultades.

#### 4.3.1. EL AUTOCONOCIMIENTO DE LA SUBJETIVIDAD A PARTIR DE LA MIRADA DEL “OTRO”

Según el resultado del muestreo teórico, “escuchar” y “ceder el protagonismo” son modos de hacer que sobresalen en la experiencia cotidiana del ecohábitat y nos sirven para discutir y profundizar el proceso interpretativo del diálogo. En la convivencia dentro de una comunidad, uno aprende cómo ceder poder al otro para lograr la igualdad en la expresión de las opiniones a la hora de tomar decisiones. En este tipo de comunidades, existen espacios destinados a la discusión donde los participantes tienen legitimidad para expresar sus opiniones y donde la escucha es activa. En todo caso, se persigue el consenso entre los diferentes modos de hacer. También, se facilitan espacios para que se genere un proceso de aprendizaje continuo. En este contexto surge el siguiente comentario: «lo bonito es que yo no sé hacer esto, o sí sé hacer esto, pero voy a ver cómo lo haces tú». (E12-9-54)

La interacción con el “otro” implica trabajos personales en un proceso interpretativo. En esta situación, el “ser dialógico” tiene su subjetividad en el estado de interdependencia entre el “yo” y el “otro”, bien en las relaciones entre sujetos y objetos, o bien en las relaciones intersubjetivas personalizadas. Para entender el mecanismo del diálogo, en la explicación dada por el dialogismo de Bajtín y por la hermenéutica, tanto el factor de “la construcción abierta de la subjetividad” como el de “la consideración de factores temporales para la formación del conocimiento” aparecen como premisas para que surja el reconocimiento del “yo”.

Respecto al aspecto de la construcción abierta de la subjetividad, el diálogo como vía de conocimiento hace que, en los espacios de la convivencia, haya una escucha activa de las diferentes voces. Se trata de que la voluntad del “yo” se ajuste a diferentes opiniones y modos de hacer para, después, reconocerse de modo reflexivo.

Comenta uno de los habitantes en el proyecto de ecoaldea:

...ponerme en otro lugar realmente. Y el otro empieza a ponerse en mi lugar y crece a partir de ver al otro, y de verse a sí mismo. Verse a sí mismo criticándose y ver al otro respetándole. (E7-8-35)

Cuando haces este movimiento, cada vez estás más cerca y sientes que estás más incluido en la opinión de otro, y otro siente que está más incluido en su opinión. Al final, podemos estar de acuerdo aunque estamos en desacuerdo.

(E7-8-35)

Los ecohabitantes entienden que las comunicaciones que se generan durante la convivencia, ante un desacuerdo, son herramientas para cuidar y respetar a los demás.

Ajustarse al lenguaje que a uno no le es propio, señala, según la hermenéutica crítica, un proceso interpretativo en el que no existe un conocimiento autoritario y absoluto, sino donde quedan acogidas toda clase de interpretaciones. En el entorno de ecohábitat, no se busca un artista que diseñe un determinado modo de hacer para suscitar la máxima efectividad del ajuste con cada individuo, sino que se busca que la obra formada por los actores-participantes esboce lo que vendría a ser una escultura social de la situación. En esta obra, los habitantes, en convivencia grupal, tienen que adaptarse unos a otros y reconocerse ellos mismos como un acontecer.

El hecho de que cada individuo tenga sus propias percepciones hacia las prácticas cotidianas hace que la creatividad tenga lugar en el grupo y su *autopoiesis* en una adaptación continua. De modo recíproco, la lógica de la interpretación se explica tanto en la transformación personal como en su continua evolución en la transformación grupal.

De acuerdo con la sugerencia de la hermenéutica de Gadamer, la acción de dialogar parte de una interpretación del mundo externo y la sincronización de la identidad de las personas integrándose en el proceso interpretativo. La implicación de la praxis del diálogo en el autorreconocimiento de un individuo explica que, al adaptarse a la lógica de la naturaleza, ese individuo siente que el mundo es un sistema vivo formado a su vez por otros organismos vivos como pueda ser él. El comportamiento de cada componente de este sistema debe, entonces, seguir la lógica de la naturaleza. Percibiendo la armonía de la naturaleza de la cual uno se siente parte, es fácil que uno reconozca sus deberes a partir de ese marco más grande y se dé cuenta de que los órdenes naturales y la belleza que ella reside, provocan cambios en sus modos de intervención.

“La apertura de la subjetividad” hace referencia a la forma en que nosotros, como sujetos individuales, nos adaptamos a una realidad según la interpretemos y también, según podemos seguir renovándonos junto a esa realidad. La idea de que “el ser es lenguaje” implica la conversión de los actos de comprender en acontecer, incluso nuestras subjetividades están construidas en materiales analizables por el lenguaje. De esta manera, el autoconocimiento de nuestra subjetividad abarca márgenes del lenguaje o lenguajes anteriormente excluidos.

El diálogo como vía de conocimiento favorece a que un sujeto ingenie otros lenguajes más acordes con los de la naturaleza o con los de otros individuos. Gadamer explica que el reconocimiento de la subjetividad recae en la semanticidad de la obra de arte y se fundamenta en su estructura lingüística:

[E]s parte de la experiencia misma el buscar y encontrar las palabras que la expresen. Uno busca la palabra adecuada, esto es, la palabra que realmente pertenezca a la cosa, de manera que ésta adquiera así la palabra. Aunque mantengamos que esto no implica una simple relación de copia, sigue siendo verdad que la palabra pertenece a la cosa por lo menos hasta el extremo de que no se le asigna a posteriori como signo. (Gadamer, 2001, p. 501)

Si analizamos una situación de ajuste entre distintos modos de hacer, podemos entender por qué la mayoría de los pastores y los bioconstructores, al trabajar con la naturaleza, experimentan armonía pero no [especialmente] belleza. La percepción de lo bello no se alcanza por la vía visual, sino por la comprensión repentina de reconocerse a partir de un ángulo que nunca antes se había percibido. Tengamos en cuenta que los pastores, para interactuar con las ovejas y la topografía del lugar, tienen que estar atentos tanto al ganado como al clima. En cambio, los bioconstructores adecuan sus movimientos, los modos constructivos y el diseño de las construcciones, a las características del material orgánico que se les presentan. “Ajustarse a diferentes modos de hacer” no quiere decir, en última instancia, alcanzar un acuerdo tras una conversación entre diferentes sujetos, sino llegar a establecer una codificación común del lenguaje por parte de esos mismos sujetos, o dicho de otro modo, converger varios modos de hacer. Las formas externas y expresivas de lo artístico, en una obra abierta a la participación, juegan un papel importante para estimular la creatividad de los sujetos en el proceso interpretativo (Pareyson, 1987). Éstas suponen una proyección de su funcionalidad, algo similar a lo que Bajtín plantea con la técnica de la “extraposición”, donde el lenguaje artístico atrae la atención de los lectores para que se acerquen al argumento a partir de las perspectivas del *otro*.

El factor temporal, tan arraigado en la ontología hermenéutica, es otro elemento que destaca en lo relativo a las características abiertas e inclusivas de la comprensión de un sujeto por sí mismo. Como portador del lenguaje y autor de cada interpretación, el sujeto no está en el mundo para estructurar el conocimiento, sino que se sitúa en el mundo como *Dasein*, como



“ser” que existe, lo cual confirma de antemano la idea de la temporalidad del conocimiento. Mediante este modo de conocer lo bello, la estética posee un estatuto de autonomía; la obra de arte es simplemente algo que acontece, donde sólo cabe una actitud modesta: esperar que todo ese proceso de interactuar con el mundo reconfigure su existencia humana.

Fruto de la estética, la idea del “autoconocimiento de la subjetividad a partir de la mirada del *otro*” contribuye a que un dialogante se convierta en un interlocutor más libre a la hora de conocerse y conocer el mundo. Al formular su conocimiento dentro de un proceso de diálogo puede, entonces, desarrollar lenguajes comunes junto a otros interlocutores. Por otra parte, como el principio de la ontología estética trata de buscar una vía más adecuada para el manejo del lenguaje, toda esta comprensión estructurada tiene que convivir con el ser configurado según su tiempo y su contexto, esto es, consciente de sus restricciones derivadas de sus vínculos con el mundo.

#### 4.3.2. EL AUTOCONOCIMIENTO DE LA SUBJETIVIDAD EN LA EMPATÍA ESTÉTICA

La empatía estética (*Einfühlung*) es un modo interpretativo-creativo que surge en el modo de conocer dialógico. Las acciones para generar empatía estética conducen a un proceso interpretativo a partir del cual un sujeto atribuye su propia actividad y sentimiento al objeto. Este proceso se desarrolla internamente de forma independiente al pensamiento lógico. El ejercicio en este proceso interpretativo no consiste sólo en participar en el lenguaje de “otro”, sino en crear, con este “otro”, un lenguaje más amplio, consecuencia de volcar y proyectar sus propios sentimientos e imaginaciones.

Tatarkiewicz (1980), al hilo de Lipps, explica cómo este proceso comunicativo suscita placer en un dialogante: «Esto es, argüía Lipps, el origen del placer: descubrir uno mismo en un objeto diferente a sí mismo; esto es un *ein objektivierter Selbstgenuss*»<sup>63</sup> (p. 328).

La descripción de la belleza no es un objetivo en este caso, porque al decir qué siente un sujeto, la enunciación revela la propia sensibilidad del autor. Platón explica este concepto a través de su obra *Idea*. Considera que la belleza verdadera no se encuentra en el objeto, sino en las ideas de cada sujeto en relación con los objetos interpretados:

«Ninguna alma ve la belleza a menos que ella misma sea bella.» Platón pensaba que era un requisito previo para poder experimentar las emociones estéticas no solo la posesión de un sentido especial de belleza, sino también, y sobre todo, la posesión de ciertas cualidades morales y espirituales, una sublimidad de mente.<sup>64</sup> (Tatarkiewicz, 1980, p. 315)

Según los resultados del muestreo teórico, la empatía estética se establece con el cumplimiento del ideal, de vivir en concordancia con lo que se desea. En el caso que nos ocupa, ese deseo no es otro que el de vivir en la naturaleza en comunidad, buscando la autonomía.

Cuando un individuo convive con la naturaleza, ésta se convierte en una fuente para la activación de su percepción psico-sensorial. Incorporado a un sistema orgánico que le

<sup>63</sup> El texto original: «*This, Lipps argued, is the source of pleasure: the discovering of oneself in a object different from himself; that is ein objektivierter Selbstgenuss*».

<sup>64</sup> El texto original: «*“No soul sees beauty unless it be beautiful itself.” [Platón] saw as a prerequisite for the experiencing of aesthetic emotions not only the possession of a special sense of beauty but also, and above all, the possession of certain moral and spiritual qualities, a sublimity of mind*».

envuelve, ese individuo acusa su receptividad. La empatía estética así fomentada, le permite autoconsiderarse como una parte de ese organismo, esto es, como una parte del proceso vivo de la Creación. Los eco-agricultores y los pastores, ambos interactuando cotidianamente con la naturaleza, desarrollan una sensibilidad creativa relacionada con un imaginario que bebe de la idealización de su relación con la naturaleza.

Siguiendo con la cuestión de la formación de las sensibilidades, cualquier sujeto, en tanto receptor, acepta la multiplicidad del mundo gracias a la diversidad de vivencias experimentadas. Al contrario del “juicio sobre el gusto” en Kant, donde la satisfacción resulta de un ejercicio puramente “intelectual” y cuyo método sería universalmente válido; en la satisfacción resultante del bienestar común del pueblo, es necesario profundizar para sacar a la luz los escenarios que albergan cada una de las intervenciones creativo-interpretativas por parte de diferentes actores. En este caso se hace necesario hablar de la comprensión de la experiencia estética a partir del lenguaje compartido.

Gadamer, en su explicación sobre el ciclo hermenéutico, considera que es analizable la sensibilidad colectiva y compartida que se produce en una vivencia y en el cumplimiento de deseos de los individuos de ese colectivo a través de sus composiciones formativas.

Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión *de cada uno*, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad (*Gegenwartigkeit*). Más aún, es precisamente su actualidad (*Gegenwartigkeit*) lo que hace que la obra se convierta en lenguaje. (Gadamer, 2006, pp. 60-61)

En una obra abierta a la participación, la empatía estética hace referencia a la formación de sensibilidades compartidas. La interpretación que hace cada sujeto es la proyección de sus ideales y preocupaciones. Este aspecto explica cómo es posible apreciar la diversidad de la cultura de los pueblos, de las religiones, de las vivencias, de las espiritualidades y de las formas de producir, pues son frutos de la sensibilidad compartida. Un proceso abierto a la interpretación y la creatividad, repercute en la construcción de la subjetividad. La obra abierta a la participación se convierte en un medio para que un dialogante revise y calibre su potencia interpretativa. Un actor tendrá experiencias nuevas durante un proceso interpretativo debido a la participación de su “yo”, su empatía se regenerará gracias al continuo aprendizaje sobre el mundo.

Como los sentimientos de cada ecohabitante se generan junto a la materialización de deseos y a la implicación corporal, la sensación diaria de vivir en un proyecto autoconstructivo se distancia del juicio estético contemplativo de una obra, puesto que uno goza de la interacción directa. Con el tiempo, el deseo de crear y la atención que recae sobre la relación que enlaza el espacio exterior con el espacio interior del individuo, se potencian y se convierten en fuentes interpretativas para la comunidad, donde cada individuo sigue redefiniéndose y renovando su propia subjetividad y, con ello, el entorno en el que reside.

Donde la conciencia de las relaciones entre el trabajo y el ecosistema es cotidiana, se produce en el trabajador una satisfacción interna al reconocer que puede amplificarse su juicio estético a través de la contemplación de nuevas escenas. Se siente, además, complacido del aumento de su potencia creativa. Cuando trabajan directamente con elementos naturales y orgánicos, (el tratamiento de las semillas, revocar una pared con barro, recolectar, tejer, etc.) los actores sienten una transformación personal. Su cualidad táctil les conduce a reflexiones más profundas sobre la vitalidad y sobre el curso natural de la materia orgánica. En un proceso interpretativo y creativo, el sistema orgánico vivo es consustancial al hombre pues, en este proceso, el individuo escucha y está dispuesto a disolver su ego para incorporarse a la lógica del ecosistema.

En muchas culturas, la empatía estética que los habitantes tienen sobre el entorno se expresa a través del lenguaje de las formas. Cuando realizan actividades colectivas, los habitantes de una comunidad comparten cierto tipo de sensibilidad. Recordemos que el ritual, según Jean-François Pirson en *La estructura y el objeto* (1988), es el medio más óptimo para que el hombre primitivo cree nuevas relaciones con el mundo. Al hilo de la comunidad de Dogons (Mali) que Pirson puso de ejemplo, vemos cómo su concepto de cosmovisión se transmite a través de actividades donde entra en juego la ordenación y articulación de materiales que consideran sagrados: tejen cuerdas, hacen nudos donde entremeten semillas con el objetivo de dejar un rastro del orden del mundo y por adición, de su comprensión sobre la vida y la muerte.

El nudo, que puede considerarse como “el más antiguo símbolo técnico y la expresión de las primeras ideas cosmogónicas de los pueblos”, nace de la voluntad de ordenar y reunir, de recrear el mundo por la construcción y la miniaturización, de estructurar el universo en el espacio y en el tiempo. (Pirson, 1988, p. 55)

A diferencia de cómo se comparten las sensibilidades entre los trabajadores del campo, (pues disfrutan de una vida común y unos principios comunes de vivir en la naturaleza y en comunidad), en las obras artísticas que intervienen en la naturaleza destacan las cualidades del artista, pues cada artista crea signos personales. Podemos fijarnos en cómo Joseph Beuys proyecta el sentido de la empatía estética en diferentes contextos y a través de distintos materiales: en el aroma, la temperatura, el flujo de energía, el movimiento, etc. En Beuys es difícil encontrar un lenguaje compartido con el público, pues está dotando de significación a materiales como la miel, el fieltro, la cera, la grasa, etc. El significado que añade a estos materiales no puede inferirse de las formas de los propios objetos, sino que tiene su base en la condición psíquica y/o vida espiritual del artista. Para los artistas modernos, la creatividad estriba en la materialización de su imaginación hacia la naturaleza (Pirson, 1988).

Con el ejemplo premoderno de los Dogons, podemos considerar que la materialización de la empatía estética en intervenciones cotidianas con el entorno es fruto del habitar. Es ese habitar lo que termina por constituir un paisaje artificial que recoge la cultura del grupo viviente y sus reflexiones sobre el territorio que habitan. Del mismo modo, podemos intentar conocer, observando la huella de sus intervenciones, la relación entre la naturaleza y los participantes en el contexto de los proyectos de ecohábitat.

En la cultura rural moderna, el ritual se ha transformado en acciones como el comer juntos, organizar fiestas periódicas, realizar asambleas o trabajar juntos. Como son prácticas cotidianas, la propia naturaleza del lenguaje puede estimular la interpretación libre de los lectores y, además, suscita la participación de los habitantes para relacionarse con el entorno y hacer regenerar los sentimientos que cada integrante proyecta al espacio relacional. En vez de dar a la naturaleza de una identidad, el consenso general es buscar diversidades para vivir de forma sostenible junto con el ecosistema. La coescucha y la búsqueda de la diversidad se convierten en prácticas más aceptables para las acciones del cuidado mutuo. El ideal de vivir en comunidad conlleva el imperativo de amar al otro. Cuando un integrante trata de cumplir con el ideal, lo que está haciendo es intentar superar o convivir con las situaciones que se le imponen y, al mismo tiempo, ser consciente de los cambios o progresos que ello le suponen a su personalidad. Lo bello surge de ese reconocerse el crecimiento personal, es decir, de la satisfacción de aprender *junto con y a través de* el otro y de empoderarse. Todo esto, no es más que un proceso interpretativo-creativo continuo que busca el ajuste, la armonía, entre lo

ideal y lo real, y donde el sujeto no sólo proyecta su propio ideal sobre la vivencia compartida, sino que escucha al otro y observa la reciprocidad de todos.

Para hablar de lo ideal y lo real, tomamos como referencia las ideas de Hegel y Hume. Según Hegel, lo ideal, lo verdadero y lo bello son frutos de una evolución en la mentalidad de uno. Una verdadera idea sigue siendo una idea, a pesar de que una idea universal implica una posibilidad de realizarse externamente y alcanza una existencia real. Lo verdadero permanece en el estado de conciencia, pero cuando esta conciencia se acerca a su apariencia externa, todas las ideas que esta conciencia conlleva ya no son meras ideas, sino lo bello. Si se entiende que lo bello que se percibe tiene una relación estrecha con el ideal, se entiende el arte como la materialización de los sentimientos para mostrar la apariencia sensible de la idea revelando, en el acto creativo de los artistas, perspectivas sobre lo bello (Hegel, 1983).

En *Essay of the Standard of Taste*, Hume defiende que lo bello no es una propiedad de los objetos en sí mismos, sino que existe sólo en las mentes de quienes los perciben (Tatarkiewicz, 1980). Estos referentes (Hume y Hegel) explican la importancia psicológica para que lo bello que reside en la empatía se sostenga. La subjetividad y el conocimiento del mundo externo no pueden observarse al margen de la psicología. En las ecoaldeas, se observa cómo los ecohabitantes perciben una sensación de placer y empoderamiento cuando tratan de llevar a cabo su ideal sobre la transformación propia y cuando se produce un cambio práctico de relación con el terreno. Cuando actúan teniendo como objetivo lo bello, los ecohabitantes pueden conocer el mundo y reflexionar sobre su ideal a partir de sus sensibilidades. Según Hegel, las actividades creativas hacen referencia a la mezcla de lo sensible con lo científico en el que involucra la subjetividad del artista. En nuestra investigación entendemos la producción artística que tiene lugar en un entorno de ecohábitat como la reproducción de ciertos modos de cuidado mutuo, donde lo espiritual y lo sensible de los participantes deben ser uno. En relación a la consideración sobre que el contenido de una obra de arte es el fruto de la proyección del sentimiento del autor, en el contexto de ecohábitat podemos decir que ese sentimiento es el que se produce en cada sujeto cuando interactúan con lo otro (ya sean otros sujetos o el entorno).

Además, en los proyectos de ecoconstrucción, al trabajar colectivamente en pos de un ideal de convivencia, la sensibilidad que alcanza cada individuo para conocer el mundo descansa sobre una empatía colectiva hacia el futuro. Los actores son conscientes de que se encaminan conjuntamente hacia modos de vida que desean y promueven la transformación social a través de la transformación personal.

Viviendo en comunidad, las empatías estéticas que se producen entre los actores son abiertas. El sentido de lo bello descansa en las continuas interpretaciones de los diferentes receptores y en la reciprocidad de las interacciones. En el proceso abierto de interpretación se reconcilian las percepciones sensoriales de la belleza y los sentimientos de satisfacción por cumplir el ideal.

Entre los entrevistados, una mujer menciona como los lugares que acogen el ideal de la convivencia, el patio y la cocina. Para ella, estos dos lugares son como símbolos de identidad para el pueblo y representan el ideal de una vida en común. Son, según ella, elementos formales que materializan su deseo de vivir en el campo en comunidad y armonía.

Para resumir, podemos decir que las facultades, la imaginación y el gusto de los dialogantes son cruciales para hacer del ideal una realidad. Es por esto que se considera el autoreconocimiento de la subjetividad una vía de conocimiento siempre renovada y de doble dirección cuando intervienen otros sujetos y manifiestan las características de la obra abierta en este proceso interpretativo y creativo.

### 4.3.3. LA CREACIÓN DE LAS FORMAS ABIERTAS

Al adoptar el sentido pragmático del diálogo en el marco interpretativo y creativo, las experiencias artísticas que se representan ante los espectadores estimulan interpretaciones más abiertas por parte de los lectores. La mirada del “otro” contribuye en el autoconocimiento de la subjetividad, y el aspecto de “la creación de las formas abiertas” describe la materialización de este autoconocimiento de la subjetividad en las formas y en los lenguajes.

La cuestión para este apartado se centra en cómo la interpretación participativa favorece la creación abierta de las formas de lo artístico y cómo el criterio de la belleza se transforma en cuestiones ontológicas del arte.

En lugar de defender la experiencia estética según los principios del arte *a priori*, los discursos que apuestan por la ontología del arte se dirigen hacia la autorepresentación de la obra que no es sino un juego en el que forman parte los espectadores. En este sentido, conseguir la automanifestación de un ente, dejar que éste se desvele, son aspectos de la ontología que describe Heidegger. La autorepresentación del “ser de la obra” como juego atrae la intervención de los espectadores que, en el mejor de los casos, consigue su propia autorealización. Así, se nos muestra lo verdadero de ambos (Ronghua Chen, 2011).

El eje de la cuestión que rodea a una obra de arte concierne a la capacidad de renovación y de comunión con la misma. La obra no se agota gracias a que las interpretaciones que provienen de los espectadores que reactualizan la realidad a la que se confronta la obra. Esto implica además, la introducción de diferentes temporalidades y espacialidades contra el carácter estático de la obra física por sí sola.

En este sentido, el criterio para la apreciación de las obras de arte cambia su rumbo según se enfoque la sensibilidad de la belleza hacia el logro de la comprensión de la estructura instituyente de las obras. Con el diálogo interrogatorio como modo de interpretación y creación, la obra no se valora por su belleza, ni por su completud, sino por el poder instituyente que el diálogo inspira a los dialogantes para fundar poéticas que desafíen a los modos empíricos de hacer lo artístico en el proceso formativo de la obra. Además, el placer que surge de la experiencia estética no proviene de contemplaciones estéticas, sino de la alegría de la creatividad que cada individuo experimenta cuando se ajusta a las obras y se crea algo nuevo con las experiencias vividas y culturales de cada autor.

Pareyson, uno de nuestros referentes para explicar lo que sucede en la experiencia estética, considera que todas las acciones que intervienen en el proceso creativo por parte de



“otro” (que no sea el autor) forman parte de lo artístico. [Esas acciones pueden ser tanto materiales como interpretativas]. Según Pareyson, no es posible juzgar una obra como algo completo, porque la interpretación de la obra perdura en el “otro” y su significado sigue evolucionando. Para Pareyson todas las obras, la “formante” (idea-guía del proceso) y la “formada” (una vez materializada) son la misma cosa. Ambas muestran una parte constituyente de la obra de arte, que es un cuerpo vivo, acabado y abierto, dotado de una ley interna y sostenido por la creatividad del público activo.

La idea de la obra y la obra ya conseguida son la misma cosa, es decir, son el proceso artístico visto en el momento de comenzar y en el punto de su conclusión: si es cierto que en la creación artística, intuición y realización son simultáneas, y si es cierto que la obra de arte es una pura perfección que no tiene fuera de sí ninguna guía, hay que decir que la obra, en cuanto formante, o sea, en cuanto guía del proceso artístico anticipada en los oscuros presentimientos creativos del artista, es la misma obra que, terminado el proceso, ha de aparecer como obra formada. (Pareyson, 1987, p. 94)

En este sentido, para Pareyson, el arte acontece durante el proceso formativo, en un tiempo y espacio determinado, cuando un sujeto y un objeto se ajustan generando nuevas unidades de sentido.

Después de esto, la obra revive en la interpretación de cada sujeto y de forma recíproca abre tanto la formatividad de la obra del arte como la mente de cada dialogante. Esto se debe a que en el proceso de interpretación el lenguaje que usa el sujeto debe de ser consustancial al de la obra de arte, compartiendo así la realidad concreta de la obra, esto es, la conciencia axiológica e histórica de la obra real.

Pareyson defiende que la ontología del arte se sustenta sobre la interpretación y la creación de cada espectador:

Digo “como ella misma quería ser” y no “como el artista quería realizarla” porque no se trata aquí de las intenciones del autor, que al lector no le interesan en absoluto, sino de la intencionalidad profundo de la obra, o sea de la teleología inmanente de la forma. Hay que admitir que este juicio es el más objetivo y el más universal que cabe imaginarse: es el juicio con el que la obra

surge y con el que el autor la concluye; es el juicio que la obra contiene en sí misma y con el que se juzga a sí misma; es el juicio que la obra, con su propia existencia, manifiesta a quien sabe entenderlo. (Pareyson, 1987, p. 103)

En el proceso de interpretar y crear un lenguaje artístico, se busca romper los márgenes de lo sabido, de aquello a lo que uno está acostumbrado, e impedir que la actividad interpretativa del lenguaje se convierta en algo mecánico en donde el significado de la composición lingüística se reduzca hasta lo que manifiesta su origen histórico. Cuando nos fijamos en las formas artísticas abiertas, donde las características del proceso convivencial son claras, resulta fácil identificar el proceso interpretativo al que nos referimos. Si alcanzamos a ver el significado del ecohábitat en la interacción que surge entre el espacio y el cuerpo humano, y no nos limitamos a su sentido de objetualidad, se hace evidente que el sentido contextual y dialógico de un entorno no reside, por parte de los lectores, en el mero reconocimiento mediante la vista sino en las relaciones múltiples que experimentan con el entorno y el espectador.

Para entender la envergadura de la creación de las formas abiertas vamos a detenernos en algunos ejemplos de convivencia.

En el proyecto *Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek*, Mali Wu trata de transformar en acciones culturales, ciertas prácticas realizadas a raíz de la preocupación local por temas medioambientales. Wu destaca la contribución de los vínculos vecinales para promover una serie de eventos a escala local: el éxito del proyecto, analiza, se debe, a su juicio, a los lazos sociales que “Bamboo Curtain Studio” estableció de antemano gracias a su programa de arte de residencia. En dicho programa se organizaban periódicamente colaboraciones entre artistas extranjeros, habitantes e instituciones locales. Por poner sólo un ejemplo, los artistas invitados trabajaban con los profesores de escuela o instituto para diseñar conjuntamente actividades recreativas. Este trabajo, o dispositivo, permitía establecer lazos entre dos perfiles profesionales distintos cosa que estimulaba la creatividad y facilitaba el desarrollo de ideas artísticas en el barrio. Gracias a estos vínculos sociales previamente establecidos, el proyecto de Wu consiguió que se entablasen diálogos realmente interesantes con y entre los vecinos quienes, en muchos casos, se comprometieron a mantener en marcha el proyecto más allá de lo previsto. Actuando como lo hizo Wu, esto es, facilitando y mediando el intercambio de expectativas y planes a realizar, se está posibilitando que la creatividad de los actores participantes emerja.

En algunos subproyectos donde utilizó a estudiantes como participantes, los estudiantes fueron un medio adecuadísimo para la difusión del proyecto y del tema concerniente (en este caso, asuntos relacionados con el medioambiente local) pues transmitían el mensaje a sus familias suscitando así su interés y recogiendo sus aportaciones sobre soluciones factibles.

Las actividades de trazar el río hicieron que el público conociera mejor el entorno vivo. En consecuencia, se unieron muchos ecologistas. Llevaron a las personas a ver pájaros, encontrar insectos, y a conocer las plantas. Entonces empezaron a poner en marcha esta actividad ellos solos periódicamente con el público local.<sup>65</sup> (Mali Wu-3-15)

Si comparamos una obra terminada con una obra participativa comunitaria, en la última el sentido de “las formas abiertas” estriba en la libre interpretación del lenguaje de la vivencia mediante la participación de todos y la reorganización de su significado. Los diálogos y las comunicaciones que se generan en el proceso constructivo atraen más modos de hacer. En las obras abiertas a la participación, se observa que la labor del artista se centra en diseñar unas prácticas como reglas principales de juego, las cuales suscitan la libre interacción y comprensión por parte de los usuarios participantes. Estas reglas de juego dejan clara la posibilidad de generar, entre los participantes, la auto-organización del lenguaje artístico.

Al principio, definimos la acción como compromiso artístico y social. El resultado impredecible [que obtuvimos] es lo que esperábamos, porque en un proyecto de estas características nunca esperarías que el resultado se pareciera a lo que planeaste.<sup>66</sup> (Mali Wu-7-35)

Al igual que *Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek*, el

---

<sup>65</sup> El texto original: «*The river-tracing activities made the public know better their living environment. Therefore, many ecologists have joined. They lead people to see birds, find insects, and get to know the plants. They then launched this activity themselves periodically with the local public*».

<sup>66</sup> El texto original: «*At first, I defined the action as the art and social engagement. The unpredictable outcome was what we expected, because in this kind of project, you wouldn't expect that the outcome turned out to be the same as what you planned*».

proyecto participativo *Mildred's Lane* acogería las intervenciones de todos los participantes, amigos e invitados para la construcción de una casa. Los coordinadores del proyecto, como habitantes permanentes de la casa, explicaban que en los últimos quince años la participación de todos y la reorganización de las intervenciones habían servido de impulso para que el proyecto siguiera transformándose y evolucionando.

Ha evolucionado y coevolucionado con las instituciones, con los amigos, con la comunidad hasta ser lo que llamamos una nueva complejidad artística contemporánea. Es un verdadero museo viviente, que respira, lo que estamos construyendo con nuestros amigos. Es un proyecto en marcha.<sup>67</sup> (Puett, 2010, entrevista)

La experiencias estética en *Mildred's Lane*, tenía lugar en el compartir las actividades domésticas creativas. Los coordinadores y los participantes consiguieron unir las prácticas artísticas con las prácticas cotidianas gracias a la formación artística (de los primeros) y al apoyo de la red de amigos (los segundos). Cualquier proceso constructivo que tenga como objetivo transformar el entorno, acogerá todo tipo de relaciones humanas y sus conexiones sociales y políticas. *Mildred's Lane* es un ejemplo de la integración del lenguaje artístico en la vivencia. El lenguaje artístico evolucionaba conjuntamente con el espacio vivencial (habitacional y convivencial a un tiempo), respondiendo a su contexto geográfico, social y cultural, y convirtiéndose en una fuente de regeneración de significados y de creación de nuevas intervenciones. Es un claro ejemplo de ruptura de la dicotomía entre “el arte como la vida” y “la vida como el arte”.

El trabajo trata entero sobre la vida. Es todo sobre las experiencias compartidas. Trata sobre la colectividad, los modos de vivir, los modos de ser.<sup>68</sup> (Puett, 2010, entrevista)

Además, al emplear el lenguaje doméstico para sus intervenciones, se desafían las

---

<sup>67</sup> El texto original: «[I]t's evolved and co-evolved with institutions, with friends, and with the community into what we call a new contemporary art complexity. It's a really living, breathing museum we're building with our friends. It's an ongoing project».

<sup>68</sup> El texto original: «The work is all about life. It's all about shared experiences. It's about collectivity and modes of living, modes of being».

cuestiones artísticas.

La domesticación creativa, a eso me refiero. Creo que el entorno doméstico es social y políticamente muy potente ahora mismo.<sup>69</sup> (Puett, 2010, entrevista)

Según esta descripción, la esencia de la creatividad está en pensar sobre la cuestión del Ser, que sostiene la constitución de la subjetividad de cada integrante. Al mismo tiempo, lo artístico que interviene en aspectos relativos al estar y al habitar, busca producir placer y confortabilidad a través de los espacios.

En los casos empíricos tomados del contexto rural, se observa que la interpretación abierta tiene lugar en los espacios de diálogo (como ya dijimos: en las asambleas, reuniones, intercambio de semillas, etc.) donde las opiniones de los diferentes agentes componen diversas realidades ante un mismo hecho. Los espacios contruidos colectivamente acogen al mismo tiempo la reflexión sobre el modo en que cada participante se relaciona con el propio espacio. En estas experiencias de creación abierta de las formas, se deja ver el potencial de la interpretación participativa.

La interpretación participativa está presente en la aportación de cada miembro de un espacio social, en las tomas de decisiones y en las medidas abiertas para su gestión. En los centros sociales autogestionados es la buena acogida de la intervención de cada miembro la que hace que el mismo centro se convierta en un contenedor de cultura libre.

En los centros sociales autogestionados, la autogestión toma cuerpo en la restauración del edificio que acoge el proyecto pero también en las gestiones organizativas a nivel social y relacional. Respecto a la estructura organizativa de la autoconstrucción, la metodología de trabajo que suelen seguir los actores tiene el objetivo principal de que el centro esté abierto a los interesados, de que las decisiones tomadas sean modificables en el futuro y de que haya una reflexión y modificación constante en lo que respecta al funcionamiento interno. La idea de mantener un proceso constructivo abierto se presenta en el diseño de herramientas para modelar el proceso asambleario y en la búsqueda de métodos de autogestión horizontales para intentar dar respuesta a la complejidad social. Cabe destacar que la autogestión de los centros sociales se sostiene sobre unas pautas de trabajo acordes al estado de la rehabilitación del edificio en cada fase. El diálogo cotidiano se convierte entonces en una práctica necesaria.

---

<sup>69</sup> El texto original: «[C]reative domesticating, I refer to it. I think the domestic environment is socially and politically really potent right now».

El proceso de interpretación y comprensión abierta que se produce durante estos diálogos favorecen la gestión democrática del edificio y, en consecuencia, se confirma el valor pragmático del diálogo en las acciones sociales ejemplificando la conversión de la esfera pública en un espacio social.

No es que en algún momento cambie, sino que los cambios forman parte de un proceso. Siempre se está evolucionando y aprendiendo. Aprendiendo de cómo nos organizamos la vez anterior, cómo hacerlo mejor esta vez, dónde queremos poner más empeño, etc. Todo esto es un proceso que se hace en todas las asambleas. Es un cambio continuo. (CSA4-2-13)

El diálogo como mediación afirma el ideal de Habermas. Los métodos que ingenian los dialogantes de los centros sociales autogestionados, y que se ajustan a sus propias necesidades, surgen del proceso dialéctico que tiene lugar en la comunicación pública. La intervención en el diálogo público hace que, tanto la gestión como el proceso de aprender a relacionarse como parte del trabajo, sean transparentes y modificables.

Tenemos que buscar otra forma de hacer las cosas, ser menos dependientes de toda esta institucionalidad y poder crear un proceso alternativo de cultura, un proceso creativo de las instituciones de cultura y de economía, de todo lo que aquí se puede experimentar, y que está al alcance de todos, que sea viable. Quizás no es posible ahora, pero se puede hacer infinitamente posible. (CSA4-7-50)

El objetivo del proyecto diría que es conseguir una sostenibilidad tanto con la naturaleza como con los seres humanos que habitamos aquí. Es un poco amplio, pero, es un objetivo. Se trata de ir buscando esa realidad ecológica o equilibrio –depende de cómo lo queramos llamar–, y además buscar un cambio continuo a través del desarrollo personal, con el grupo, el apoyo al grupo, con los valores... Se me hace muy difícil hablar de valores, no tengo muy claro si tenemos un objetivo común de valores. Pero también está la sensación de compromiso con la comunidad, de compartir con la persona de al lado. Todos podemos tener acceso al mismo recurso, según podamos dar en la

medida de nuestras posibilidades y coger en función de lo que necesitemos.

(E3-1-6)

La organización en los mencionados proyectos de autoconstrucción se alcanza con la interpretación y la creación participativas. En vez de encaminarse hacia un objetivo fijo, el proyecto se desarrolla de acuerdo a los diversos modos de relacionarse ante el ritmo diario del campo. Muchas veces, las interacciones entre los diferentes individuos enriquecen su forma de conocer y de relacionarse con el espacio porque éstas son portadoras de la complejidad de la vivencia que cada integrante experimenta. Al poner como centro para la creación del espacio los factores lingüísticos, la aparición de diferentes opiniones y nuevas inquietudes construye múltiples realidades. De esta forma, se dejan ver formas abiertas en el proceso constructivo como fruto de la interpretación y la creación participativa.

#### 4.3.4. LA DIFUSIÓN DE LOS PARADIGMAS ARTÍSTICOS

Entendemos como paradigma artístico el esquema formal de organización que porta en su seno la disposición de cada dialogante para des/estructurar y re/generar nuevos significados. En esta investigación, cuando hablemos de paradigma artístico, nos estaremos refiriendo a determinados modos de hacer que se difunden en la cultura del ecohábitat, entre ellos: las estructuras organizativas, los espacios de encuentro y lo que se entiende como “artístico” cuando hacen regenerar la sensibilidad de cada sujeto. Estos modos de hacer se desarrollan en los espacios donde se defienden valores como la cooperación y el compartir, como puedan ser, las asambleas emocionales, los intercambios de semillas o los rituales cotidianos. Consideramos que estos modos de hacer pueden comprenderse como paradigmas artísticos que se rigen por reglas predeterminadas y que atraen a los actores para participar de/en ellos como si de un juego se tratara.

En el epígrafe “La formación de la subjetividad en la comprensión de la ecología y el ecohábitat”, adoptamos la explicación de Richard Register (2006) como referente para desarrollar el significado de paradigma de ecohábitat. Además, tratamos de exponer un conjunto de modos de pensar y de actuar para difundir la realización del principio de la permacultura como cultura. En este proceso, nuestro conocimiento se compone de esta serie de mecanismos de interpretación y de regeneración de significados desarrollados por cada individuo, cada uno de los cuales vincula su lógica interna con expresiones externas durante el mismo. En el mismo sentido tiene lugar la explicación del término “Ecosofía” de Guattari (1990). Este autor busca fragmentar, analizar y recomponer la subjetividad interna de cada sujeto en relación con lo pragmático de la ecología social que se presenta en una dimensión diversa del hábitat de cada individuo. Para él, el paradigma indica un modo de relación del sujeto-grupo, que pertenece a un círculo abierto del sujeto-*socio* y del sujeto-*cosmos*, y que forma la ecología mental de un individuo, donde se genera la cadena discursiva que enlaza todos los referentes tomados por un individuo.

El hecho de diseñar paradigmas y dejar el resto de actividades creativas en manos de los participantes encuentra sus precedentes en la filosofía de la praxis que menciona Antonio Gramsci, en la “pedagogía de los oprimidos” de Paulo Freire y en la metodología de la “Investigación-Acción-Participativa”. Es interesante subrayar cómo el modo de conocer participativo como metodología suscita interpretaciones y creaciones por parte de diferentes individuos para desarrollar la cultura. Nos referimos a la realización continua de determinados modos de hacer que cambia las formas de actuar de los involucrados.



De Gramsci tomamos el concepto de “intelectual orgánico”. Al igual que los diseñadores de un proyecto autogestionado que establecen relaciones horizontales con los participantes, éste hace referencia a una relación dialógica que los agentes externos llegan a establecer con el pueblo en una lucha social sin presunción de tener una “conciencia avanzada”. Los líderes del público están dispuestos a modificar sus propias concepciones ideológicas mediante una interacción con los grupos de forma genuinamente democrática y participativa (M. Anisur Rahman y Orlando Fals Borda, 2009).

Para el desarrollo de la “pedagogía de los oprimidos”, Freire lleva la reflexión sobre la conciliación entre los líderes revolucionarios y el pueblo hasta una nueva relación entre los educadores y los educados sin intersticios. Freire forma así el concepto de “educación problematizadora”, de donde se derivan las ideas de “educador-educando” y “educando-educador”. Considera que la cultura no se realiza a través de la liberación de la masa promovida por un actor ajeno, sino que se desarrolla a lo largo de la participación de un individuo, de los cambios realizados en su prácticas cotidianas y sus crecimientos personales (Freire, 2012). Entendido esto así, se fomenta la cultura de la liberación cuando los oprimidos se transforman en actores activos. Al igual que Freire, la tesis del ecologismo social que Bookchin defiende, es una transformación social que se realiza a través de la transformación personal: «La liberación revolucionaria debe consistir en una liberación del yo que alcanza dimensiones sociales»<sup>70</sup> (1986, pp. 66-67). Asimismo, este autor afirma que «la forma más avanzada de conciencia de clase deviene, así, autoconciencia: una concentración en la vida cotidiana de lo universal, inmenso y liberador»<sup>71</sup> (1986, pp. 66-67). Esto señala que, aunque los resultados del ecologismo social llegan a ser revolucionarios para la sociedad actual, sólo es posible cuando los actores sociales llevan la revolución hacia sí mismos, hacia su vida personal y progresan como actores revolucionarios.

Estas dos condiciones revelan cómo son de necesarias metodologías como la de Investigación-Acción-Participativa para establecer pautas de implicación en diálogos y planes, para ayudar a que los participantes se empoderen a través de sus experiencias y para resolver futuros problemas. Por ejemplo, que sea la gente local la que analice sus propios recursos, la que negocie con las instituciones y lidie con las presiones externas sobre temas como la expropiación de tierras. Estas metodologías se manifiestan en lo artístico a través de

<sup>70</sup> El texto original: «*Revolutionary liberation must be a self-liberation that reaches social dimensions*».

<sup>71</sup> El texto original: «*The most advanced form of class consciousness thus becomes self-consciousness- the concretization in daily life of the great liberating universals*».

los prototipos del Teatro del Oprimido, que actualmente se emplean en el arte comunitario. Sus objetivos consisten en apoyar al oprimido para que sea autónomo, para que confíe en sí mismo, para que confíe en su propia capacidad y llegue a la autodeterminación (Park, 2009). Estas discusiones sobre la metodología participativa nos ayudan a cuestionar el intersticio habitualmente supuesto entre los autores y los espectadores en una obra de arte, dado que en un proyecto de *con*-vivencia la creación se produce y se contempla desde la primera persona, no desde la tercera.

En los proyectos de ecohábitat, la existencia de paradigmas se aprecia en el establecimiento de asambleas, en la creación de huertos urbanos o de espacios autogestionados, o en todo espacio en que cada participante consiga el conocimiento vivo a través de su participación en el diseño de métodos para ser autosuficientes. Además, son modos de hacer replicables, como sucede, por ejemplo, en la forma de operar del grupo de consumo “Bajo el Asfalto está la Huerta” (BAH en sus siglas). Se trata de crear espacios donde se generen diálogos para hacer realidad los deseos de diferentes individuos, es decir, crear un modelo de consumo autogestionado y ensayarlo mediante acciones. Los diálogos se presentan como espacios relacionales donde cada sujeto intercambia sus opiniones, las cuales ayudan a la formación de una crítica común sobre determinadas cuestiones. La idea que tratamos de desarrollar, la difusión de los paradigmas artísticos en la cultura, radica en que la participación en un conjunto de modos de hacer sensibiliza a los participantes hasta el punto de producir un cambio de conductas a nivel vivencial. En el BAH, la vida de los participantes se ve afectada por las continuas experiencias en actividades hortícolas y por la participación en la gestión.

Creo que lo más importante es que se genere una cultura, una cultura que tenga como base la sostenibilidad y cuestiones similares. Entonces, a mucha gente que entra en el BAH, sin haber tenido otras experiencias colectivas de este tipo, se le mete el gusanillo que amplía el modo en el que consumen, en el que viven. (GC2-8-54)

[H]ay cosas cotidianas que hago desde que vengo aquí, como guardar mi residuo orgánico para traerlo y tirarlo en el compostaje. Entonces, [esta experiencia] ya me obliga a reciclar en mi casa de una manera diferente. (HU3-3-20)

De esta forma, también valoras un poco más de dónde han salido las verduras a diferencia de cuando vas al supermercado, donde sólo ves una frutería y una verdulería. Aquí estás más en contacto con esa parte que no se vive tanto en la ciudad... La parte de estar en contacto con la naturaleza y con la tierra. (HU4-4-29)

Estos proyectos ecológicos que se rigen por un consumo responsable y autogestionado, cuando se proyectan hacia fuera, tienen funciones experimentales. Se trata de aportar otro modelo a la sociedad actual. Los modos de hacer prácticos y los de las discusiones tienen impacto cuando reproducen sus inquietudes en la sociedad.

¿Qué aportación tiene este proyecto a nivel social hacia afuera? Pues yo creo, o quizás me equivoco, que anima a la gente. (E13-5-34)

Creo que el BAH sí que ha servido de modelo para otras muchas experiencias al juntar en una cooperativa a consumidores y a productores. Esto sí creo que ha sido un modelo que se ha copiado y transformado y que se ha hecho maravillosamente. Éste era el objetivo. El objetivo no era crear un BAH inmenso, sino crear un modelo replicable que se pudiera ajustar a cada territorio y a cada grupo de gente, y que cada uno lo cogiera para hacer lo que quisiera. Creo que ésta es nuestra mejor aportación a los movimientos sociales. (GC2-9-56)

Las comunidades rurales han organizado espacios de jornadas abiertas para que los visitantes puedan quedarse a vivir con ellos, que puedan observarles y generar diálogos. Por un lado, ellos consideran que hace falta exponer el estilo de vida que defienden junto con otros modelos de convivencia para poder comparar y así definir cuáles son sus valores troncales. Por otro lado, también consideran que esta forma de hacer cultura se basa, en lugar de difundir los proyectos hacia fuera, en dejar que las personas interesadas entren a vivir en este espacio.

Que se vea realmente mediante la comparación, o poniéndolo en práctica, si lo

que estamos haciendo es válido sólo para las personas que estamos aquí, para otros núcleos rurales, o para un tipo de sociedad. Esto lo veo muy importante para los posibles cambios sociales, de valores y de consumo de relaciones. (E3-2-17)

Con los vecinos, recientemente hemos empezado esta labor de dejarnos influir más. Viendo a los vecinos podemos influirles más y tener un contacto más cercano, más de amistad, de colaboración... Hay bastantes personas alrededor. Los vecinos sí que han mostrado interés, han venido aquí en las jornadas de puertas abiertas que hemos hecho, a ver el pueblo, a ver cómo lo hacemos, a aprender, a observar... Luego se van con otra idea diferente a la que tenían sobre los hippies que están allí en el monte y que no hacen nada. Cuando vienen a ver lo que hemos hecho con las construcciones, con los huertos, con los animales, con el tipo de vida sencilla, armoniosa, tranquila, en un sentido de menos estrés, les suele gustar. (E3-2-12)

En este contexto, la generación de una nueva cultura es uno de los objetivos de los artistas, los cuales usan el arte como herramienta para agitar el cambio social. Como previamente mencionamos en el epígrafe “Los modos de hacer artísticos en la formación del ecohábitat”, se observa que los artistas se convierten en organizadores del lenguaje cotidiano. Son conscientes de que sus interacciones no han de diseñar fórmulas que encaucen las conductas de los habitantes locales, sino que han de acaparar el ritmo existente de trabajo de todos para, así, con el tiempo, generar un estilo de trabajo con una repercusión directa en la cultura local.

En los ejemplos artísticos como los de *Rhyzom*, *Eco Nomadic School*, *AAA* y *Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek*, los artistas ponen el mayor énfasis en el diseño de los espacios relacionales mediante discusiones y tácticas cotidianas que atraen el interés común. Crean talleres de ingeniería y de jardinería, organizan huertos comunitarios y crean espacios como tiendas locales o bibliotecas para archivar los conocimientos locales. La idea de “lo artístico como paradigma” proviene de nuestra observación de que la intensificación del lenguaje cotidiano favorece las réplicas, las interpretaciones y las creaciones continuas. De este modo, la reflexión sobre la experiencia estética no se limita a una empatía unidireccional hacia el paisaje, sino que consiste en un proceso abierto de

comunicación y de intercambio de pensamientos.

Además de las características de los espacios relacionales, el análisis del lenguaje nos permite reestructurar la composición de las prácticas y nos ayuda a abordar las cuestiones de la creación abierta y de la expansión de las críticas comunes en una interpretación participativa.

La conjunción libre de significados sobrepasa esa única realidad que cada individuo conoce, ya que el significado de un acontecimiento se amplifica gracias a la aportación de cada participante. De esta forma, el término ecohábitat se enriquece con la discusión sobre las técnicas para cooperar, compartir y reciclar. Al mismo tiempo, la reconstrucción del lenguaje también nos permite profundizar más sobre la totalidad de “ser” de cada individuo, ya que la subjetividad de cada cual deviene de la reorganización del lenguaje de las vivencias, basándose en los modos de estar, de habitar e interactuar con los otros.

Al tratar de crear nuevos lenguajes a partir de los existentes, los actores implicados consideran que la creación del espacio en sí fomenta la implicación del público para que ellos mismos sean partícipes de un proceso creativo. El diálogo como estructura sostiene la participación de diferentes creatividades, en ello, el conjunto de modos de hacer que se genera acoge la creatividad de cada individuo, sus ensayos y reflexiones. Podemos entender que este proceso interpretativo amplía el significado habitual de la sostenibilidad y construye críticas comunes sobre esta conciencia. En el caso de “El Campo de la Cebada”, el hecho de poder autogestionar y recuperar un espacio abandonado lleva las discusiones sobre sostenibilidad hacia el concepto de ciudadanía. Este ejemplo muestra que el ámbito de la significación y de las sensibilidades tiene que adaptarse a las condiciones contextuales, de manera que se defina mediante la participación del público.

La formación de *sensus communis* tiene lugar en la reordenación del lenguaje de la vivencia y en la reflexión subjetiva sobre la reinención de significados ante un conjunto de prácticas creativas. Los intercambios de percepciones y el acoplamiento de otros modos de pensar y de hacer son los que empoderan la creación de subjetividades de diferentes individuos. Es interesante subrayar los estímulos imaginativos que se producen en este proceso.

Hay un montón de factores que afectan a este término [de sostenibilidad] en El Campo de la Cebada. El primero es que la propia capacidad de gestión económica nos obliga a hacer un trabajo muy sostenible. Es sostenible para

nosotros mismos: los ciudadanos no se echan a la espalda los trabajos que no pueden hacer; los materiales que cogemos son materiales muy económicos y que no producen ningún residuo. Es sostenible también que tengamos un concepto de ahorro completamente distinto del ordinario: los materiales que usamos son materiales rotos encontrados en la ciudad y hacemos que las cosas tengan una segunda, tercera o cuarta vida. (EC3-13-62)

La utilidad social es mucha, la gente se va de aquí con un concepto de ciudadanía diferente. Ciudadanía de construir la ciudad, no de reciclar, aunque también. Construir la ciudad es sentirte realmente ciudadano. Luego queda otro paso que es exigir a las autoridades competentes que nos dejen organizar los espacios en los que estamos involucrados, que no sea la concejalía de turno quien tome las decisiones en virtud de lo que le puede interesar a una empresa o de lo que pueden demandar ciertos sectores de la ciudad. Esta sería la segunda fase, pero ahora mismo la utilidad social máxima es que los ciudadanos que vengan aquí se vayan con otro concepto sobre la ciudadanía en la cabeza. Un concepto bastante novedoso que es que pueden hacer cosas aquí, que pueden participar en un tejido asociativo sin ningún problema. (EC2-12-56)

Las propias dinámicas sociales tienen carácter sostenible. Tiene la sostenibilidad intrínseca de la participación social o del ensamblaje social. Vincularse además con proyectos vecinales como pueda ser el huerto, que se hace desde el punto de vista ecológico, no por el hecho de utilizar materiales ecológicos, sino por el hecho de que se organizan asambleas donde se discute de qué manera gestionarse. Esto es lo realmente sostenible. (EC3-13-63)

Para explicar cómo determinadas estructuras y formas de interactuar con el lugar atraen la recreación participativa de la interpretación y propician la cultura de la diversidad, tenemos que recordar el concepto de “linde ecológico” de Richard Sennett (2009). Se trata de un tipo de “borde activo” o “límite entre dos espacios” que, como una membrana celular, existe en el ecosistema para que los organismos de dos entornos diferentes se mezclen produciéndose más intersecciones. El “linde ecológico” engloba la geografía cultural híbrida

de la zona rural o urbana y consiste en un tipo de tejido caótico y abundante desarrollado por la conjunción de los habitantes. Es con la función de este lugar de resistencia o de ambigüedad con la que podemos compaginar esta cualidad de espacios relacionales que hemos subrayado. La naturaleza de este tipo de espacios atrae la participación de todos y favorece la generación de diversos conocimientos y subjetividades respecto a un mismo asunto o actividad.

Al tomar el mecanismo de la linde como referencia, tenemos en cuenta que los espacios de las asambleas emocionales y los de los intercambios de semillas, en el fondo, comparten unas mismas estructuras; se trata de crear texturas amables para con la diversidad con la finalidad de generar más espacios híbridos. Los espacios relacionales del diálogo se convierten en portadores y alientan las creaciones de cada participante. Es destacable, en este proceso de interpretación, cómo se reconforta la sensibilidad de cada actor cuando se convierte en protagonista de sus interacciones y cuando se relaciona con otros modos de hacer.





## 5. CONCLUSIÓN

La conclusión principal resulta de la verificación de la hipótesis principal: “los modos contemplativos y operativos que emplea cada sujeto involucrado en la construcción del entorno de ecohábitat son modos de hacer artísticos”, a partir de lo cual, se especifica la contribución de esta investigación para la teoría del arte y para la formación de la cultura del ecohábitat.

En el primer capítulo de esta investigación confirmamos que el desarrollo sostenible es una cuestión cultural, y estudiamos las relaciones que se establecen entre la concepción de la cultura mayoritaria sobre la naturaleza y la evolución del lenguaje artístico que interviene en este ámbito. De acuerdo con esto, la posterior incorporación de los datos empíricos sobre los factores creativos en la experiencia cotidiana sostiene la teoría sobre la continua redefinición del significado del arte resumida en el epígrafe “La ampliación del papel del artista, de las intervenciones artísticas y de los espectadores”.

Después de haber explicado la metodología que se emplea en esta investigación, en el capítulo “Resultado del muestreo teórico”, mostramos las tres codificaciones axiales: la disposición, los espacios de la intersubjetividad y la creatividad, como los núcleos de la cuestión sobre sensibilidad que se genera. En base a esto, además, delineamos cualidades acerca de las experiencias estéticas subjetivas y de la psicológica en este contexto.

En una vivencia de ecohábitat, lo bello, en lugar de limitarse a los criterios establecidos por la cultura preponderante, se comprende en forma de armonía y empoderamiento. Tenemos en cuenta la relación vital que establecen los ecohabitantes con la naturaleza al sentirse como los creadores de un entorno sostenible. La armonía y el empoderamiento se logran cuando se comparten las percepciones entre los participantes en la interpretación de las formas postuladas.

Cabe decir también que el sentimiento poético está relacionado con el cumplimiento del deseo de la gente que participa: deseo de autogestionar, de compartir y de trabajar colectivamente.

De acuerdo con los diferentes casos de estudio, la experiencia estética que se alcanza se sustenta sobre el sentimiento de satisfacción y empoderamiento al hacer comunidad con los otros y al producir reflexiones sobre ellos mismos. Los ecohabitantes son conscientes de que se implican en un aprendizaje continuo en los espacios relacionales sostenidos mediante los valores del cuidado y de la autogestión.

Asimismo, hemos podido ver que la sensación de empoderamiento no se deriva del lenguaje artístico, sino del lenguaje de la vivencia. En el epígrafe “El retorno hacia la sensibilidad de cada dialogante” el sentido del empoderamiento se establece cuando los ecohabitantes logran las habilidades para apreciar la belleza natural mediante la realización del trabajo diario que sigue la lógica de la naturaleza. Cuando un sujeto actúa según la lógica de la naturaleza, o siguiendo otros modos de hacer, percibe que la creatividad se convierte en el motor de la reflexión estética, porque estas experiencias y relaciones con el espacio le introducen en nuevas expresiones lingüísticas y significaciones poéticas. Los pastores y agricultores perciben la belleza medioambiental cuando imitan la naturaleza. Conciben su existencia como parte de ella e interactúan con el todo de la forma más armoniosa posible. Al mismo tiempo que construyen hábitats para una gran diversidad de especies, se recrean la vista para percibir lo bello tanto de los diferentes espacios como de su relación con ellos.

En los proyectos de convivencia en que se defiende la autonomía de las personas y de los recursos, la sensación de empoderamiento surge como consecuencia del cumplimiento de los deseos compartidos y el sostenimiento de los valores comunes. La idea de la empatía estética como motor de la percepción subjetiva se desarrolla a partir de la observación de situaciones donde los actores involucrados se esfuerzan por vivir en concordancia con lo que desean, esto es, deseos de vivir en la naturaleza, en comunidad y encaminándose hacia una vida más autónoma. En el proyecto de convivencia (como es el caso que nos ocupa, proyectos de ecohábitat) la sensación de la satisfacción proviene del aprendizaje intenso y continuo, lo que implica la aceptación de otros modos de hacer y la reflexión sobre ellos mismos, que precede a una madurez y un crecimiento compartido. Se trata de la superación de la individualidad en un proceso constructivo colectivo que finalmente confiere el poder de transformación a los actores participantes.

De acuerdo con lo que se propone en la hipótesis secundaria sobre el modo perceptivo

por la vía del diálogo, sabemos que el autoconocimiento pasa por la mirada del “otro”, que la empatía estética puede ser producto de una vivencia junto a la naturaleza y que la realización de un ideal genera complacencia. Estas vías resumen marcos perceptivos de “escuchas activas” y de “vivir en concordancia con lo que se desea”.

En este tipo de experiencias, la disposición de los actores siempre se presenta como el núcleo de la reflexión, la base de la experimentación para que surja el lenguaje metafísico y revele las necesidades de todos. Son experiencias donde resulta esencial la organización de espacios de comunicación para conversar sobre los deseos, para aunar el poder de las palabras y comunicar inquietudes comunes. Implementar la economía común y gestionar el tiempo para producir son aspectos que derivan de lo anterior.

Después de observar cómo interactúan los ecohabitantes involucrados en el proceso constructivo de su entorno, donde se aceptan las voces de todos los participantes para crecer personalmente, pensamos que el modo de conocer dialógico viene a explicar esta interacción con bastante exactitud.

El sentido pragmático y el carácter interrogatorio del diálogo son conceptos que se observan en los espacios de cooperación y compartición, en las asambleas o en la formación de redes de la autogestión. Los modos de hacer que motivan la percepción estética de los actores no se ciñen al concepto de “objeto artístico”, sino a relaciones abiertas que evolucionan como ocurre en el proceso de diálogo. En el proceso creativo, se promueven las relaciones sinérgicas y se justifica que la intersubjetividad forme parte de la premisa contemplativa.

Según lo que se ha ido delineando, podemos concretar que el concepto de diálogo que concluimos a partir de nuestras observaciones, descansa sobre los antecedentes teóricos de la hermenéutica crítica, sobre el concepto de la formatividad y el dialogismo de Bajtín. Antecedentes todos que apuestan por el lenguaje de la vivencia y la codificación de signos individuales. Respecto a la repercusión de estos fundamentos hacia la formación del conocimiento, tanto la situación de la polifonía como la de la heterotopía señalan la desaparición del dualismo entre el objetivismo y el subjetivismo para el fundamento del conocimiento. Ambos conceptos revelan la potencialidad que tiene el lenguaje artístico para hacer surgir toda la variedad de interpretaciones posibles acerca de un mismo material y reconstruir conocimientos basados en materiales excluidos de la historia.

Respecto a la influencia del uso del diálogo hermenéutico en el discurso artístico, la autonomía del arte y la difusión de los paradigmas artísticos como dos conceptos que

concluimos se basan en el acoplamiento continuo de un sujeto con el lenguaje artístico. Decimos que lo artístico es autónomo porque se sostiene en base a la comunidad de receptores. Gracias a la explicación hermenéutica sobre la estructura del lenguaje, se ha desarrollado la idea de la generación de lo artístico a través de la participación e interpretación en el conjunto de los modos de hacer. Siguiendo el concepto de círculo hermenéutico, que destaca la importancia de volver a los objetos mismos en el trabajo de interpretación, lo poético, lo creativo y lo estético gozan de autonomía y son descodificables y reproducibles.

Sin embargo, en vez de defender que todo el mundo pueda tener capacidad de desarrollar los lenguajes artísticos, esta investigación ha abordado el discurso de la sostenibilidad de los actos creativos a partir de nuestra observación sobre la organización y la interpretación de los modos de hacer ya existentes. Esto se debe a que en el estudio de campo, hemos observado que, aunque intervienen artistas y crean nuevos repertorios para incitar más sensibilidades a los residentes, en un ámbito cotidiano los habitantes no prestan ni atención ni interés en desarrollar nuevos modos de hacer. De este modo, cuando tratamos de la autonomía en la formación de lo artístico, hacemos referencia al término de *sensus communis*. De acuerdo con la teoría de la sensibilidad como la comunicaban los psicólogos del siglo XVIII, la participación de todos los actores en el lenguaje cotidiano afila las facultades sensitivas de cada sujeto y hace regenerar naturalmente las creaciones artísticas en formas abiertas.

Ante la verdad hermenéutica, que sigue el lema de “no hay hechos, sino interpretaciones”, lo bello sucedería en el proceso interpretativo y creativo cuando se generan inagotables significaciones de cada objeto. Esta misma actitud también desarrolla los modos contemplativos de la estética ambiental y de la estética cotidiana. En ellos, lo bello acontece en la producción de un organismo. Se trata de que hay un “yo” que se va unificando eternamente con las reflexiones de nuestros ajustes con lo externo. El concepto de formatividad de Pareyson nos proporciona puntos perceptivos a partir de la ontología de la obra. La existencia de la obra y las relaciones operativas que establecen los artistas con los lectores moldean las percepciones de los lectores dialogantes. Esto es así porque las experiencias del proceso interpretativo y creativo surten efecto en las sensibilidades de los espectadores y de los artistas, llevando a los primeros a participar en la propia originalidad de la obra de arte.

Según revela el muestreo teórico, los juicios estéticos individuales se ven influidos

por cómo cada participante proyecta su visión sobre la ecología y cómo tiene en cuenta tal visión a la hora de construir su hábitat. Junto a esto, influye también la aceptación de la interacción de otros agentes en la actividad creativa cotidiana. En conjunto, todos estos factores intervienen dando forma a una experiencia compartida entre y por los participantes de un proyecto como puede ser la construcción de su ecohábitat. Del mismo modo que el juicio estético individual se ve afectado por la interacción y participación del otro, también el juicio estético colectivo obedece a las dinámicas de interpretación participativa. Pero no se trata de un proceso estanco, de una sola dirección, sino de uno en continua transformación. El proceso en sí, siempre se verá afectado (reflexivamente) por ese juicio, al mismo tiempo emitido que recibido. A nivel particular, cada individuo sufrirá una transformación o crecimiento durante el proceso. A nivel de grupo, nos permitimos señalar que la interpretación participativa, como vía de conocimiento, favorecerá la continua regeneración de actividades creativas y la expansión de los modos de hacer artísticos en la cultura local.

Cabe destacar que el diálogo hermenéutico hace revivir la infinitud interna del espíritu. El sentido de la creatividad bebe del poder de las palabras y los sueños de los actores implicados. Los factores estéticos favorecen la apertura del ser ante el sentido retrospectivo de la historia y de la construcción de sus subjetividades (lo que Vattimo denomina “el pensamiento débil”). Cada sujeto realiza una interpretación de forma pietista y cristiana para la superación del significado metafísico establecido. Así, las determinaciones estéticas favorecen que cada individuo se dirija hacia el reino de la libertad, referida ésta a la situación en la que se multiplican las experiencias estéticas de masas y se dan credibilidad a diversos sistemas de valoración para la construcción de uno mismo y del conocimiento sobre el entorno de hábitat.

De acuerdo con la contemplación estética vista como categoría de los receptores y del modo de conocer por vía dialógica, en su sentido pragmático y hermenéutico, la creatividad y el modo interpretativo de cada sujeto se ocupan de la formación de la experiencia estética de forma central. Al incluir la interpretación de cada sujeto en la formatividad de la obra, la indefinición de la comunicación entre los participantes-intérpretes, que se basa en el ajuste continuo con la cultura, el gusto y la propensión de los otros participantes durante el obrar, son considerados como los medios principales para formar la experiencia estética de cada sujeto. En cuanto pensamos sobre la visión y la producción de las formas, sobresalen las ideas de la creación de aquellas formas abiertas que se presentan como paradigmas y se expanden en la cultura.

De acuerdo con esta observación, podemos considerar las siguientes prácticas cotidianas reunidas en el trabajo de campo como una muestra de los actos artísticos que se llegan a expresar en el lenguaje cotidiano. Son actos formativos (de “dar forma” a algo) que motivan a que los habitantes asuman, tanteen y descubran las leyes que ponen orden al proceso orgánico del entorno. Ya vimos que la creatividad de los dialogantes aparece en el mismo momento en que participan construyendo espacios de cooperación, trabajando desinteresadamente o simplemente compartiendo. Esa misma creatividad también se muestra en el desarrollo de las estructuras organizativas y de autogestión (asambleas, redes de apoyo, foros, etc). Mientras que los ecohabitantes están “dando forma” al ideal, están creando espacios del diálogo que incentivan la participación del otro y el desarrollo orgánico del entorno del ecohábitat. El diálogo y la adaptación a otros modos de hacer diferentes a los ordinarios son medios para inventar y reinventar diferentes formas de relación.

En algunos ejemplos se observa también que ciertos modos de hacer artísticos tienen una estructura cerrada. Nos referimos a actividades como el intercambio de semillas, las asambleas emocionales, los rituales o los desayunos públicos. Son, todas ellas, actividades que contribuyen a la formación del entorno del ecohábitat creando espacios de comunicación donde se manifiesta el deseo de fomentar las relaciones sinérgicas con otros. En estas actividades, los participantes pueden contemplarse unos a otros y tomar conciencia de que el goce coincide con la forma perseguida y lograda. Esta conciencia es lo que impulsa a los implicados a continuar con su actividad. A pesar de que son actividades que tienen una función práctica, lo formativo, que se presenta como lo artístico, se hace visible en la práctica de “cuidar” y “acompañar” al otro.

La posible contribución de esta tesis para las instituciones de arte se basa en el cuestionamiento de la fetichización de las obras artísticas. En esta investigación se considera de antemano que cada individuo tiene la habilidad instituyente para conformar distintos modos de conocer el mundo y apreciar la belleza. Gracias al uso de la “Teoría Fundamentada” como metodología, hemos podido revelar las sensibilidades de los actores involucrados, los medios con los que se acoplan, los contextos donde actúan y los ideales de cada actor. Hemos expuesto las relaciones que tiene cada sujeto con determinados materiales de su entorno, ya sean de composición visual, musical o corporal. Asimismo, hemos pretendido recoger sus experiencias estéticas durante la construcción de sus entornos, el procedimiento y los mecanismos mediante los cuales se genera un proceso creativo. Todo esto nos permite definir los valores estéticos que se dan en este contexto y romper, así, con

ideas estereotipadas.

En lo referente a los artistas, esta investigación documenta todos los quehaceres formativos que muestran aspectos tanto activos como receptivos con el objetivo de fomentar la implicación del público y de transformarse en cultura común. Estos modos de hacer cotidianos, trabajosos y placenteros, presentados en el muestreo teórico, amplían las herramientas disponibles para que los artistas realicen sus intervenciones. Además, las entrevistas, claves en esta investigación, señalan también los ámbitos cotidianos en donde caben las intervenciones artísticas. En el trabajo de campo se revela la inquietud de los habitantes para trabajar más en lo emocional y/o lo espiritual, y así conectarse con el paisaje local, ya que es un tema que se encuentra todavía ausente en la creatividad cotidiana.

Según los datos reunidos en el trabajo de campo, en una escala interactiva y reflexiva cotidiana, las personas que asumen el rol de artista y de facilitador de la convivencia trabajan en la cuestión del cuidado mutuo, de construir el sueño colectivo empezando por materializarlo en palabras, imágenes o acciones. La especialización de los artistas se proyecta en el diseño de las herramientas de facilitación, la construcción de espacios emocionales y la creación de un ambiente lúdico donde cada participante se siente libre de exponer su emoción para trabajar con ella de forma responsable. Cuando trabajan en grupo, los artistas incorporan a sus facetas de especialización las técnicas de comunicación. Y consideran que escuchar al otro es un paso más para alentar la creatividad colectiva. Visibilizan y trabajan con la confrontación entre el “yo” y el “otro” con el objetivo de ensanchar o afinar la sensibilidad general. Los facilitadores del grupo optimizan los modos de relacionarse que se establecen en base a un conjunto de instrucciones y procesiones formales. Además, los artistas introducen juegos y variaciones en la interpretación sobre la experiencia común de los habitantes, desarrollan las prácticas artísticas en términos de técnicas, destacan el aspecto del cuidado mutuo y trabajan en la comunicación.

Respecto a la invención del lenguaje artístico, la construcción de los dispositivos formales tal y como se ha documentado, se concreta en la organización de los espacios de comunicación (en donde se conversa sobre los deseos del grupo), en la generación de relaciones sinérgicas y en la creación de espacios de autogestión. Tenemos en cuenta que en los proyectos que optan por la autosuficiencia rural, las condiciones materiales y económicas no permiten a sus integrantes desarrollar libremente el talento, sino que deben trabajar con los lenguajes en relación a las necesidades y la economía del grupo. La creatividad de los integrantes está relacionada con la huerta, con cómo sacar los árboles de un bosque, con las

replantaciones, con el manejo de los animales y de los materiales orgánicos, con técnicas tradicionales, con las acciones parecidas a la de las fiestas del pueblo, con componer canciones sobre la cosecha, con comer juntos, etc. Todos ellos hacen que los ecohabitantes desplieguen sus capacidades por completo, agudicen sus sensibilidades y se adapten a los modos de organización. Son modos de organización replicables y potencialmente regenerativos que suscitan percepciones mutuas y transversales de los diferentes actores al conjunto de los individuos en la comunidad.

Para los proyectos de la convivencia, esta investigación, a través de la exposición de las expectativas de los actores en relación con la apreciación de lo bello en el transcurso de sus trabajos cotidianos, hace visible el planteamiento de los aspectos del cuidado mutuo en los proyectos de la convivencia. Aunque en los proyectos de las ecoaldeas los habitantes consideran de modo unánime que ambos, cuidar a la gente y cuidar la tierra, son aspectos imprescindibles para la mejora de la cohesión social, no se trabaja directamente sobre ellos. En este sentido, la realización de esta investigación visibiliza los deseos de los ecoaldeanos sobre las acciones del cuidado mutuo, lo cual puede servir para su materialización en acciones artísticas que se generen en un entorno de ecohábitat.

Finalmente, hemos podido dar testimonio de la aportación de esta tesis doctoral a la identificación de los tipos de relaciones y prácticas que son inacabables como factor constituyente de la experiencia estética de cada actor/constructor. Sin embargo, en vez de proclamar un fin para este camino investigativo, nos acordamos de nuestra propia actitud como investigadores que buscan la objetividad para dar explicación de lo observado. Para acercarse a las formas de hacer de una sociedad que pretende llegar a ser autosuficiente y sostenible, hace falta una invención y reinversión continua de los modos interpretativos para dar significación a los aspectos no explicados en la presente teoría. De este modo, es preciso seguir una línea de investigación opuesta a la estudiada que se pregunte sobre si existen prácticas, en la construcción de ecohábitats, que eludan los discursos éticos y estéticos. Por la misma razón aspiramos a diseñar un método generalizado para la verificación de las perspectivas estéticas propuestas por otros investigadores en este mismo ámbito de investigación.



## Consentimiento informado para investigaciones

### TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN

#### El valor estético en el diseño del ecohábitat

### DESCRIPCIÓN

Usted ha sido invitado a participar en una investigación sobre “el valor estético en el diseño del ecohábitat”. Esta investigación es realizada por Yiju, Chen, doctoranda en la Universidad Complutense de Madrid.

El propósito de esta investigación es averiguar si los procesos dialógicos apropiados predeterminan el valor estético en proyectos de ecohábitat. Por lo tanto, vamos a centrarnos en cuestiones sobre cómo alcanzar u obtener los criterios de ecohabitad mediante el proceso dialógico y observar cómo es su relación con la estética.

### CONFIDENCIALIDAD

Todos los datos ofrecidos para esta investigación serán utilizados únicamente con fines docentes y de investigación, manteniendo los datos personales en el anonimato, garantizándole su derecho a la intimidad (acogiéndose a la Ley de protección de datos).

La participación del entrevistado será grabada en audio. Solamente los profesores responsables del tribunal, Ana M. Gallinal (tutora de esta tesis doctoral) y Yiju, Chen tendrá acceso a esta entrevista.

### DERECHOS:

Su participación es completamente voluntaria. Tiene el derecho a abstenerse de participar y retirar su aportación de esta investigación en cualquier momento antes de la publicación de la misma.

Tiene derecho a no contestar algunas preguntas y a recibir una copia de este documento. Si desea más información sobre esta investigación o la transcripción de esta entrevista, por favor, comuníquese con Yiju, Chen, a través del correo [chenaliciayiju@gmail.com](mailto:chenaliciayiju@gmail.com)

Su firma en este documento significa que ha decidido participar después de haber leído la información presentada en esta hoja de consentimiento.

Nombre del participante:

Firma

Fecha\_\_\_\_\_

Nombre de la investigadora:

Firma

Fecha\_\_\_\_\_

## Consentimiento informado para investigaciones

### TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN

#### El valor estético en el diseño del ecohábitat

### DESCRIPCIÓN

Usted ha sido invitado a participar en una investigación sobre “el valor estético en el diseño del ecohábitat”. Esta investigación es realizada por Yiju, Chen, doctorando en la Universidad Complutense de Madrid.

El propósito de esta investigación es averiguar si los procesos dialógicos apropiados predeterminan el valor estético para proyectos de ecohábitat. Por lo tanto, vamos a centrarnos en cuestiones sobre cómo alcanzar u obtener los criterios de ecohabitad mediante el proceso dialógico y observar cómo es su relación con la estética.

### CONFIDENCIALIDAD

Todos los datos ofrecidos para esta investigación será utilizados con fines docentes y de investigaciones, y también en otras publicaciones de investigaciones o comunicaciones afines. Los entrevistados y el entrevistador tienen el derecho de publicar el contenido del entrevistado según su consideración como anonimato o con el nombre del entrevistado.

La participación del entrevistado será grabada en audio. Solamente los profesores responsables del tribunal, Ana Gallinal (tutora de esta tesis doctoral) y Yiju, Chen tendrá acceso al material original (audio).

### DERECHOS:

Su participación es completamente voluntaria. Tiene el derecho a abstenerse de participar y retirar su aportación de esta investigación en cualquier momento antes de la publicación de la misma.

Tiene derecho a no contestar algunas preguntas y a recibir una copia de este documento. Si desea más información sobre esta investigación o la transcripción de esta entrevista, por favor, comuníquese con Yiju, Chen, a través del correo [chenaliciayiju@gmail.com](mailto:chenaliciayiju@gmail.com)

Su firma en este documento significa que ha decidido participar después de haber leído y consentido la información presentada en esta hoja de consentimiento.

Nombre del participante:

Firma

Fecha\_\_\_\_\_

Nombre de la investigadora:

Firma

Fecha\_\_\_\_\_

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albelda, J. L., & Saborit, J. (1997). *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Alexander, C. (1969). *Ensayo sobre la Síntesis de la Forma*. Buenos Aires: Infinito.
- Alexander, C. (1980). *Un lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Alexander, C. (1980). *Un lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Analectas de Confucio. (S. F.). Chinese Text Project. Recuperado de <http://ctext.org/analects>
- Arendt, H. (1998). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Bajo el Asfalto está la Huerta de San Martín/Morata. (S.F.). *Bajo el asfalto está la huerta: un proyecto cooperativo, agroecológico y autogestionado*. Recuperado de [http://bah.ourproject.org/IMG/html/BAJO\\_EL\\_ASFALTO\\_ESTA\\_LA\\_HUERTA\\_REHABITAR.html#\\_ftn4](http://bah.ourproject.org/IMG/html/BAJO_EL_ASFALTO_ESTA_LA_HUERTA_REHABITAR.html#_ftn4)
- Bajtín, M. M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. (1989). El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria. En Bajtín, M. M. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación* (pp.13-76). Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. M. (1997). Hacia una filosofía del acto ético. En *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores: y otros escritos* (pp.7-81). Rubí, Barcelona: Anthropos.
- Bajtín, M. M. (2003). Autor y personaje en la actividad estética. En *Estética de la creación verbal* (4.<sup>a</sup> ed., pp. 13-190). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Banham, R. (Abril, 1965). A Home is Not a House. En *Art in America*, (2), pp. 70-80. Nueva

- York: Art in America. Recuperado de [http://arteria.ca/wp-content/uploads/ArtinAmerica\\_April\\_1965.pdf](http://arteria.ca/wp-content/uploads/ArtinAmerica_April_1965.pdf)
- Bateson, G., & Bateson, M. C. (2000). *El temor de los ángeles*. Barcelona: Gedisa.
- Bar-Tura, A. (2010). Arendt, Habermas and Facebook: Participation and Discourse in Cyber Public Spheres. En *Humanities and Technology Review*, 29, pp. 1-25. Recuperado de [http://htronline.weebly.com/uploads/5/1/4/3/5143156/2010\\_volume\\_29.pdf](http://htronline.weebly.com/uploads/5/1/4/3/5143156/2010_volume_29.pdf)
- Bauer, U. M. (2008). 2008 Fall lecture series “This is tomorrow: urban utopia – dystopia – heterotopia”. En MIT Visual Arts Program, Massachusetts Institute of Technology, EE. UU. Recuperado de <http://mit.tv/A5vEHO>
- Berleant, A. (Ed.). (2002) *Environment and the Arts, Perspectives on Environmental Aesthetics*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Berleant, A. (2005). Ideas for a Social Aesthetic. En A. Light, & J. M. Smith (Eds.), *The Aesthetics of Everyday Life* (pp.23-38). New York: Columbia University Press.
- Berleant, A., & Carlson, A. (2007). *The Aesthetics of Human Environments*. New York: Broadview Press.
- Bih, H. D. (2010). *Jiao shou wei shen me mei gao su wuo* [Lo que los profesores no te cuentan]. Taipei: Autor.
- Bishop, C. (2004) Antagonism and Relational Aesthetics. En *October 110* (51–79). Cambridge, Massachusetts: MIT. Recuperado de [http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic641765.files/6%20c%20Bishop\\_Antagonism%20and%20Relational%20Aesthetics\\_October.pdf](http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic641765.files/6%20c%20Bishop_Antagonism%20and%20Relational%20Aesthetics_October.pdf)
- Blanco Sarto, P. (1998). *Hacer arte, interpretar el arte: estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Blanco, R. (1992). *La pedagogía de Paulo Freire* (2.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Endymion.
- Bohman, J. (1996). *Public Deliberation: Pluralism, Complexity, and Democracy*. Londres: MIT Press.
- Bollnow, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Bookchin, M. (1986) *Post-scarcity Anarchism: with a New Introduction* (2.<sup>a</sup> ed.). Montreal: Black Rose Books.
- Bookchin M. (1991) *The Ecology of Freedom, the Emergent and Dissolution of Hierarchy* (ed. rev.). Montreal: Black Rose Books.
- Boal A. (2002). *Juego para actores y no actores*. Barcelona: Alba.
- Bourriaud, Nicolas. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Cárdenas, R. H., & Calvo, M. (Director). (2008). *El Faro, una construcción sostenible* [DVD]. Peñíscola: Zuribundi.
- Carlson, A. (2000). *Aesthetics and the Environment: the Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. London: Routledge.
- Carlson, A. (2007, 29 de enero). Environmental Aesthetics. En *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <http://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/>
- Carpenter, J. (1996). Alan Sonfist's Public Sculptures. En A. Sonfist (Ed.), *Art in the Land: a Critical Anthology of Environmental Art*. Taipei: Yuan-Liou Publishing.
- Chen, R. H. (2011). Gaodamei quan shi xue: zhen li yu fang fa dao du. [Hermenéutica de Gadamer: la introducción de Verdad y Método]. Taipei: San Min Book.
- Chin M. (2010, 14 de diciembre). *Transdisciplinary Lecture: Mel Chin, Artist*. Presentación llevada a cabo en *The New School*, Nueva York.  
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=VnibKAEJpoE&feature=endscreen>
- Chin M. (2011, 24 de mayo). *Freedom of the City Symposium: Mel Chin – "Operation Paydirt & Fundred Dollar Bill Project"*. Presentación llevada a cabo en Meadows School of the Arts en Dallas, Texas, EE. UU.  
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=xElrdaBz7GQ>
- Christov-Bakargiev, C. (2012). The Dance was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and Lasted for a Long Time. En C. Christov-Bakargiev, C. Martinez, & F. Berardi, *Documenta 13: Catalog I/3, The Book of Books* (pp.30-45). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Chu, Ray S. C. (2009). *Traces in Architecture*. Taipei: Garden City.
- Claramonte, J. (2008). A modo de prólogo: algunas ideas para leer con Dewey. En J. Dewey, *El arte como experiencia* (prólogo). Barcelona: Paidós.
- Claramonte, J. (2011a). *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.
- Claramonte, J. (2011b). *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad* (2.<sup>a</sup> ed. rev.). Murcia: CENDEAC.
- Collins, T. M. (2000). Cultural Geographies in Practice: Interventions in the Rust Belt: The Art and Ecology of Post-industrial Public Space. *Cultural geographies*, 7(4), 461-467. doi:10.1177/096746080000700404
- Collins, T. M. (2007). *Art Ecology and Planning: Strategic Concepts and Creativity within the Post Industrial Public Realm* [Tesis doctoral]. School of Art & Performance, Universidad de Plymouth, Reino Unido.

- Creswell, J. W. (1994). A Qualitative Procedure. En *Research design: qualitative and quantitative approaches* (pp. 143-159). Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- CSA La Tabacalera. (2011). *La Tabacalera: Centro Social Autogestionado*. Recuperado de <http://latabacalera.net/wp-content/uploads/2011/11/Dossier-CSA-La-Tabacalera.pdf>
- Curtis, A. (Director). Kelsall, L. (Productor) (2011, 23 de mayo), *All Watched Over by Machines of Loving Grace: Adam Curtis on How Technology Limits Us* [Documental]. Reino Unido: BBC Two.
- Davis, M. (2012, 7 de junio). The Grizedale summit. *The Grizedale Summit*. Dponible en <http://www.grizedale.org/blogs/the-grizedale-summit/8638/the-grizedale-summit.2>
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Díaz Carela, C. D. (2010). *Hacia una ética de al biosfera para la crisis ambiental* [Tesis doctoral]. Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía del Derecho Moral y Política II (Ética y Sociología), Universidad Complutense de Madrid.
- Dissanayake, E. (1995). *Homo aestheticus: Where art comes from and why*. Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (2003), The core of art: Making special. *Journal of Canadian Association for Curriculum Studies*, 1(2), 13-38.
- Dossier del campo de la Cebada* (S. F.). Recuperado de [http://issuu.com/todoporlapraxis/docs/dossier\\_campo\\_de\\_la\\_cebada#download](http://issuu.com/todoporlapraxis/docs/dossier_campo_de_la_cebada#download)
- Dutt, C. (Ed.). (1998). *Conversación con Hans-Georg Gadamer: hermenéutica, estética, filosofía práctica*. Madrid: Tecnos.
- Eco, U. (1985) *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (2009) *Cultura y semántica*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Escorihuela, J. L. (2008). *Camino se hace al andar: del individuo moderno a la comunidad sostenible*. Córdoba: Nous.
- Fiedler, K. (1990). *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Finkelpearl, T. (2000) *Dialogues in public art : interviews with Vito Acconci, John Ahearn ... [et al.]*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Freire, P. (2012). *Pedagogía del oprimido*. Tres Cantos, Madrid: Siglo XXI.
- Friedman, K. (1996). Words on the environment. En En A. Sonfist (Ed.), *Di jing yi shu* [Art in the Land: a Critical Anthology of Environmental Art]. Taipei: Yuan-Liou Publishing.

- Fuchs, C. (2014). Social Media and the Public Sphere. En *Journal for a Global Sustainable Information Society*, 12 (1), pp. 58-101. Recuperado de: <http://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/552/529>
- Gablik, S. (1992). *The Reenchantment of Art*. New York: Thames and Hudson.
- Gabrielsson, C. (2011). Squatting My Mind –Towards an Architectural Ecosophy. En *Field Journal*, 4 (1), pp. 163-187. Recuperado de: [journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/11%20Squatting%20my%20Mind.pdf](http://journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/11%20Squatting%20my%20Mind.pdf)
- Gadamer, H. G. (2001). *Verdad y método I* (9.<sup>a</sup> edición). Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2006). *Estética y hermenéutica* (3.<sup>a</sup> edición). Madrid: Tecnos.
- García Cano, Antonio José (2014). *Prácticas artísticas ecológicas relativas al agua en un contexto de cambio climático. Estrategia y proceso de aprendizaje* [Tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia.
- Garrido, M. (2007). La tercera aventura crítica de Kant. En I. Kant, *Crítica del juicio* (prólogo). Madrid: Tecnos.
- Gauzin-Muller, D. (2002). *Arquitectura ecológica: 29 ejemplos europeos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Glaser, B. (1978), *Theoretical Sensitivity*, California: The Sociology Press.
- Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate.
- Grande, J. K. (2004). *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*, Albany: State University of New York Press.
- Griswold, W. (1994). *Cultures and Societies in a Changing World*. California: Pine Forge Press.
- Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Habermas, J. (2002). *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Taipei: Linking Publishing.
- Hammermeister, K. (2002). *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Recuperado de <http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam033/2002073480.pdf>

- Harley, D. (enero de 2011). Ecology and the Art of Sustainable Living. *Field Journal*, 4 (1), 17-34. Recuperado de: [http://www.field-journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/field-journal\\_Ecology.pdf](http://www.field-journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/field-journal_Ecology.pdf)
- Hegel, G. W. F. (1983). *Estética. Vol.2, La idea de lo bello artístico o lo ideal*. Buenos Aires : Siglo Veinte.
- Heidegger, M. (1994). Construir, habitar, pensar. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2003). *Observaciones relativas al arte - la plástica - el espacio. El arte y el espacio*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Heidegger, M. (2006) *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hettinger, N. (2008). Objectivity in Environmental Aesthetics and Protection of Environment. En A. Carlson, & S. Lintott (Eds.), *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty* (pp. 413-437). New York: Columbia University Press.
- Holmgren, D. (septiembre de 2005). Permaculture: Design Framework for Organic Agriculture in the Energy Descent Era. *15<sup>th</sup> International Federation of Organic Agriculture Movements Conference*. Simposio llevado a cabo en Adelaide South Australia. Recuperado en *David Holmgren: Collected Writings and Presentations 1978-2006* (3.<sup>a</sup> ed., pp. 358–365) [libro electrónico]. Victoria: Holmgren Design Services.
- Holmgren, D. (2011) *Permaculture: Principles & Pathways beyond Sustainability*. Hampshire: Permanent Publications.
- Hopkins, R. (2008). Kinsale – a First Attempt at Community Visioning. En *The Transition Handbook: from Oil Dependency to Local Resilience* (pp.122-130). Vermont: Chelsea Green Publishing.
- Hopkins, R. (octubre de 2011). El movimiento de transición como respuesta social a los desafíos del siglo XXI. En La Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía y CEI Cambio (Orgnizadores), *la convención andaluza sobre cambio climático y medio urbano*. Presentación llevada a cabo en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Recuperado de <http://vimeo.com/32540827>
- Hung, Y. T. (2009). *Lao ren ling xing jian kang zhi kai zhan yu mo shi tan xun*, [El análisis sobre la salud espiritual de las personas de la tercera edad] (Tesis doctoral). Facultad



- de Sociología de la Educación, National Taiwan Normal University, Taiwán.
- Locke, L. F., Spirduso W. W., & Silverman S. J. (2008). *Proposals that Work: a Guide for Planning Dissertations and Grant Proposals*. Taipei: Weber Publication International.
- Lozano, J. (2009). Listas, Enciclopedias, Laberintos. En U. Eco, *Cultura y semántica* (pp.9-26). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Pareyson, L. (2014). *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.
- Puett, M. (2010) Mildred's Lane. En *Plausible Artworlds* [podcast]. Recuperado de <http://www.plausibleartworlds.org/node/45>
- Petcou C., & Petrescu D. (2012). R-urban Resilience. En R. Tyszczuk, J. Smith, & M. Butcher (Eds.), *Atlas Geography Architecture and Change in an Interdependent World*, 64–71. London: Black Dog Publishing. Recuperado de [http://r-urban.net/wp-content/uploads/2012/01/R-Urban-resilience\\_Atlas.pdf](http://r-urban.net/wp-content/uploads/2012/01/R-Urban-resilience_Atlas.pdf)
- Petcou, C., Petrescu, D., Marchand, N., Huyghe, F., & Palisson, H. (2010). R-Urban. En D. Petrescu, C. Petcou, N. Awan (Eds.), *Trans-local Act: Cultural Practices Within and Across* (pp.138–171). Paris: aaa/peprav. Recuperado de <http://www.rhyzom.net/2011/02/02/translocalact.pdf>
- Peters, V., & Stengel M. (2005) *Eurotopia-Directory: Intentional Communities and Ecovillages in Europe*. Bandau-Poppau: Volker Peters Verlag.
- Kamiya, Takeo. (s. f.). *Islamic Architecture in Mali*. Recuperado de [http://www.kamit.jp/27\\_mali/mal\\_eng.htm](http://www.kamit.jp/27_mali/mal_eng.htm)
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Khalili, N. (2008). *Emergency Sandbag Shelter and Eco-Village Manual-How to Build Your Own with Superadobe/ Earthbag*. Iliona Outram: Cal-Earth Press.
- Kropotkin, P (2010). *Anarco-comunismo: sus fundamentos y principios*. Madrid: Tierra de fuego.
- Kulper, A. (enero de 2011). Ecology without the Oikos: Banham, Dallegret and the Morphological Context of Environmental Architecture. En *Field Journal*, 4 (1), 67-86. Recuperado de: [http://www.field-journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/field-journal\\_Ecology.pdf](http://www.field-journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/field-journal_Ecology.pdf)

- Kuma, K. (2008). *Anti-object: the Dissolution and Disintegration of Architecture*. London: AA Publications.
- Kuma K. (2010a). *Defeated architecture*. Taipei: Goodness Publishing House.
- Kuma, K. (2010b). *Zi ran de jian zhu by Yanwu Wei* [Arquitectura de naturaleza]. Taipei: Goodness Publishing House.
- Lamela, A. (1976). *Cosmoismo y geoismo*. Madrid: Editora Nacional.
- Leddy, T. (2005). The Nature of Everyday Aesthetics. En A. Light, & J. M. Smith (Eds.), *The Aesthetics of Everyday Life* (pp.3-22). New York: Columbia University Press.
- Legewie, H., & Schervier-Legewie, B. (Septiembre de 2004). Anselm Strauss: Research is Hard Work, it's always a bit Suffering. Therefore, on the Other Side Research Should Be Fun. *Qualitative Social Research*, 5(3), Art. 22. Recuperado de <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/562/1221>
- Lin, Y. Z. (2005). *What Should Truth Do? –On the Normative Implication of Truth in Reference to the Pragmatic Turn of Jurgen Habermas' Consensus Theory of Truth*. Taipei: EurAmerica. 35(2) pp. 1-43. Recuperado de [http://www.ea.sinica.edu.tw/eu\\_file/12015112183.pdf](http://www.ea.sinica.edu.tw/eu_file/12015112183.pdf)
- Linder, S. H. (2002). Roots of Dialogue. En N. C. Roberts (Ed.), *The Transformative Power of Dialogue*, 53-74. Bingley: Emerald/JAI.
- Lippard, L. R. (2001). *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-72). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Manzini, E., & Jégou, F. (2003). *Sustainable Everyday-scenario of Urban Life*, Milan: Edizioni Ambiente.
- Manzini, E., & Jégou, F. (2008) *Collaborative Services: Social Innovation and Design for Sustainability*. Milan: POLI. design.
- Martínez, C. (2012). How a Tedpole Becomes a Frog, Belated Aesthetics, Politics, and Animated Matter: Toward a Theory of Artistic Research. En C. Christov-Bakargiev, C. Martinez, & F. Berardi, *Documenta 13: Catalog I/3, The Book of Books* (pp.46-57). Ostfildern: Hatje Cantz.
- Matilsky, B. C. (1992). *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York: Rizzoli International.
- Max-Neef, M.A. (2006). *Desarrollo a escala humana. Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones* (3.<sup>a</sup> ed.). Barcelona: Icaria.

- McCormick, J. (1989). *The Global Environmental Movement: Reclaiming Paradise*. London: Bellhaven.
- Meroni, A. (2007). *Creative Communities: People Inventing Sustainable Way of Living*. Milan: POLI. design.
- Moorhead, J. K. (1998). *Conversations of Goethe with Johann Peter Eckermann*. New York: Da Capo Press.
- Murguialday, C., Pérez de Armiño, K., & Eizagirre M. (2002). Empoderamiento. En K. Pérez de Armiño (dir.), *Diccionario de acción humanitaria y cooperación al desarrollo* (2.<sup>a</sup> ed., pp.220-223). Bilbao: Hegoa.
- Oñate y Zubía, T. (2009). *Materiales de ontología estética y hermenéutica: (Los hijos de Nietzsche I)*, Madrid: Dykinson.
- Panofsky, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Park, P. (2009). ¿Qué es la investigación-acción participativa, perspectivas teóricas y metodológicas? En Salazar, M. C. (Ed.), *La investigación-acción participativa, Inicios y desarrollos* (pp.120-143). Madrid: Popular.
- Peters, V. (2014). *Eurotopia Directory: Communities and Ecovillages in Europe*. Beetzendorf: Würfel Verlag.
- Pirson, J. F. (1988). *La estructura y el objeto: (ensayos, experiencias y aproximaciones)*. Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias.
- Rahman, M. A., & Borda, O. F. (2009). La situación actual y las perspectivas de la investigación-acción participativa en el mundo. En Salazar, M. C., *La investigación-acción participativa, Inicios y desarrollos* (pp.179–187). Madrid: Popular.
- Rahmani, A. (s. f. -a). *Statement*. Recuperado de <http://www.avivarahmani.com/statement>
- Rahmani, A. (s. f. -b). *Ghost Nets*. Recuperado de <http://www.ghostnets.com/ghostnets.shtml>
- Rahmani, A. (2011, 2 de marzo). *Aviva Rahmani: Trigger Point Theory as Aesthetic Activism*. Presentación llevada a cabo en el seminario de Brunel Research, Londres. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fMBAbeZiJVg>
- Rahmani, A. (2012). Mapping Trigger Point Theory as Aesthetic Activism. En *Persons Journal for Information Mapping and Persons Institute for Information Mapping*. Nueva York: the New School. Recuperado de: [https://www.academia.edu/9730989/Mapping\\_Trigger\\_Point\\_Theory\\_as\\_Aesthetic\\_Activism](https://www.academia.edu/9730989/Mapping_Trigger_Point_Theory_as_Aesthetic_Activism)

- Register, R. (2006). *Ecocities: Rebuilding Cities in Balance with Nature*. Gabriola Island: New Society Publishers.
- Riechmann, J. (2004). ¿Cómo cambiar hacia sociedades sostenibles? Reflexiones sobre biomímesis y autolimitación. En J. Encina, & I. Barcena (Ed.), *Democracia ecológica, formas y experiencias de participación en la crisis ambiental, democracias participativas 3*. Sevilla: Universidad libre para la construcción colectiva.
- Roberts, Nancy C. Calls for Dialogue. En N. C. Roberts (Ed.), *The Transformative Power of Dialogue* (pp. 3-24). Bingley: Emerald/JAI.
- Rosenberg, H. (1996). Time and Space Concepts in Environmental Art Conference. En A. Sonfist (Ed.), *Di jing yi shu* [Art in the Land: a Critical Anthology of Environmental Art]. Taipei: Yuan-Liou Publishing.
- Rudofsky, B. (1974). *Architecture without Architects: a Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. London: Academy Editions.
- Salvachúa, J. R. (2003). *Conciencia ecológica en el arte: pintura y ecología en la actualidad madrileña* [Tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- Schiller, F. (1990), *Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Schumacher, E. F. (1974). *Small is Beautiful: a Study of Economics as if People Mattered*. London: Abacus.
- Seidman, I. (2006). *Interviewing as Qualitative Research: a Guide for Researchers in Education and the Social Sciences*. New York: Teachers College Press.
- Sennett, R. (2007). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Shiu, M. (2013). Redefine Artist in Residency: Creative Engagement for Sustainable Lifestyle. En Shiu, M. (Ed.), *Reaching Beyond: from Residency to Mobility* (pp.123-146). Ministerio de Cultura de Taiwán: Oficina de imprenta del Gobierno.
- Spaid, S. (2002), *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies*. Ohio: Contemporary Arts Center.
- Strauss, A. L. (1988). *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strauss, A. L., & Corbin, J. (1998). *Basics of Qualitative Research: Techniques and*

- Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Sutton, P. W. (2004). *Nature, Environment, and Society*. London: Palgrave Macmillan.
- Taibo, C. (2011). *El decrecimiento explicado con sencillez*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Tatarkiewicz, W. (1980). *A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- Tsai, C. Y. (2012). "Country Road", *Who Will Hold the Hands? -Communications in Space Construction Experience at Tugou Community, Tainan*. [Tesina de Máster]. Departamento de Bellas artes, Tainan National University of the Arts, Taiwán.
- Theunissen, M. (2013). "Introducción. Observación sobre el alcance temático y el método de la investigación". En *El otro. Estudios sobre la ontología social contemporánea* (pp. 19-32). México: Fondo de Cultura Económica.
- Vattimo, G. (1996). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (2008). *Art's Claim to Truth*. New York: Columbia University Press.
- Vattimo, G. (2014). "Prólogo". En L. Pareyson, *Estética. Teoría de la formatividad*. Madrid: Xorki.
- Vélez, I. (marzo de 2009). Tindaya, un panteón circularista. En *El Catoblepas* (85), p. 12. Recuperado de <http://nodulo.org/ec/2009/n085p12.htm>
- Wang, Y. (2012). *Xiang shi jie ju luo xue xi* [Aprender con los asentamientos tradicionales]. Beijing: Zhong guo jian zhu gong ye chu ban she.
- Weng, Y. W. (2013) *Village as Art Museum, Art Museum as Village -Experience of the Aesthetic Field Expanding in ToGo,Tainan* [Tesina de Máster]. Departamento de Bellas artes, Tainan National University of the Arts, Taiwán.
- Wolf S. (director). (2010). *A New We*. [película]. Austria: L.O.V.E.
- Xiao, D. X. (2013). *Feng gang dong fang bai he: nong xue cheng shi* [Las grullas blancas de Manchuria en Feng Gang: la ciudad de Satoyama]. Recuperado del sitio de internet de la fundación cultural Lung Yingtai: [www.civictaipei.org/activity/doc/339.pdf](http://www.civictaipei.org/activity/doc/339.pdf)
- Xin, Y. Y. (1992). *Yi li yue chong jian sheng ming zhi shu* [Reconstruir el orden de la vida con prácticas de Li y Yue]. En C. R Yuan, *Zhong guo ren de sheng ming li su* [Los rituales de la vida en el pueblo chino]. Taipei: Shi zhu shu wu.
- Ye, Y. B. (2004). *Wang lu gong gong xing de kao yuan pi pan yu chong jian—yi Habermas de guan dian wei zhong xin* [El origen, la crítica y la reconstrucción del sentido público de internet. La intersubjetividad de Habermas como el punto de partida] [Tesina de Máster]. Departamento de la Sociología, NanHua University, Taiwán.

- Yuriko S. (2002) Environmental Directions for Aesthetic and the Arts. En A. Berleant (Ed.), *Environment and the Arts, Perspectives on Environmental Aesthetics* (pp.171-185). Farnham: Ashgate Publishing.
- Yuriko, S. (2007). The Role of Aesthetic in Civic Environmentalism. En A. Berleant, & A. Carlson (Ed.), *The Aesthetic of Human Environment* (pp. 203-218). Peterborough: Broadview Press.
- Yuriko, S. (2013) *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Zabala, S. (2008). Introduction: the Hermeneutic Consequence for Art's Ontological Bearing. En G. Vattimo, *Art's Claim to Truth* (prólogo). New York: Columbia University Press.
- Zygmunt, B. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Img. 1. Richard Register, Centro de la ciudad peatonal. Imagen extraída de *Ecocities: Rebuilding Cities in Balance with Nature*, p.165, por Richard Register, (2006), Isla Gabriola: New Society Publishers.

Img. 2. Siete acciones dominantes de la Permacultura. Imágen extraída de la ponencia “Permaculture: Solution for Energy Descent” por David Holmgren, (2006).

Img. 3. El plano para el Museo Hesperia. Imagen extraída de *Emergency Sandbag Shelter and Eco-Village Manual-How to Build Your Own with Superadobe/Earthbag*, p. 89, por Nader Khalili, (2008), California: Cal-Earth Press.

Img. 4. La estructura de superadobe. Imagen extraída de *Emergency Sandbag Shelter and Eco-Village Manual-How to Build Your Own with Superadobe/Earthbag*, p. 89, por Nader Khalili, (2008), California: Cal-Earth Press.

Img. 5. Aldea levantada a partir de la realización de una única pared. Imagen extraída de *Emergency Sandbag Shelter and Eco-Village Manual-How to Build Your Own with Superadobe/Earthbag*, p. 90, por Nader Khalili, (2008), California: Cal-Earth Press.

Img. 6. Plano de la residencia y del patio formados por una estructura de agrupamiento. Imagen extraída de *Emergency Sandbag Shelter and Eco-Village Manual-How to Build Your Own with Superadobe/Earthbag*, p. 92, por Nader Khalili, (2008), California: Cal-Earth Press.

Img. 7. Guía rápida para la construcción con superadobe. Imagen extraída de *Emergency Sandbag Shelter and Eco-Village Manual-How to Build Your Own with Superadobe/Earthbag*, (p. 21), por Nader Khalili, 2008, California: Cal-Earth Press.

Img. 8. Construcción con superadobe. Palencia. Fotografía realizada por Miguel Bas Bueno. (Julio de 2011).

Img. 9. Ciudad construida en una colina, Almería. Imagen extraída de *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, (fig. 39), por de Bernard Rudofsky, 1974, London: Academy Editions.

Img. 10. Barrio de trabajadores en el pueblo Lin Xia, China. Imagen extraída de Xiang shi jie ju luo xue xi [Aprender con asentamientos del mundo], (p.53), por Yun Wang, 2012, Beijing : Zhong guo jian zhu gong ye chu ban she.

Img. 11. Muros levantados, Marruecos. Imagen extraída de *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, (fig. 59), por de Bernard Rudofsky, 1974, London: Academy Editions.

Img. 12. Patrón de grupo de casas. Imagen extraída de *Un lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcciones*, (p. 195), por Christopher Alexander, 1980, Barcelona: Gustavo Gili 1980.

Img. 13. Patrón de “grupos de casas”. Imagen extraída de *Un lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcciones*, (p. 205), por Christopher Alexander, 1980, Barcelona: Gustavo Gili 1980.

Img. 14. Patrón de “grupo de casas”. Imagen extraída de *Un lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcciones*, (p. 436), por Christopher Alexander, 1980, Barcelona: Gustavo Gili 1980.

Img. 15. Patrón de “grados de publicidad”. Imagen extraída de *Un lenguaje de patrones: ciudades, edificios, construcciones*, (p. 191), por Christopher Alexander, 1980, Barcelona: Gustavo Gili 1980.

Img. 16. Casas tradicionales en Djenné, Mali. Imagen extraída de *Islamic Architecture in Mali*, por Takeo Kamiya, (S.F.). Disponible en [http://www.kamit.jp/27\\_mali/mal\\_eng.htm](http://www.kamit.jp/27_mali/mal_eng.htm). Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 17. Día de mudanza en Guinea. Imagen extraída de *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, (fig. 138), por de Bernard Rudofsky, 1974, London: Academy Editions.

Img. 18. Museo de arte Ando Hiroshige, Tochigi, Japón, (2001). Fotografiado por Mitsumasa Fujitsuka. Imagen extraída de <http://www.wallpaper.com/gallery/architecture/kengo-kuma-lecture-london/17050468#10620>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 19. Santuario de Athena Pronaia, Delfos, Grecia, (el siglo IV). Fotografía realizada por Yiju Chen (marzo de 2011)

Img. 20. Ando Hiroshige, (llamado Utagawa Hiroshige). *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina*, (1857). Grabado sobre madera. 36.8- 25 cm. Colección Museo de Arte Fuji, Tokio.

Img. 21. Bruno Taut. Residencia Hyūga, Shizuoka, Japón, (1936). Imagen extraída de *Anti-object: the dissolution and disintegration of architecture*, p. 26, por Kengo Kuma, traducido por Hiroshi Watanabe, (2008). London: AA Publications.



Img. 22. Bruno Taut. Residencia Hyūga, Shizuoka, Japón, (1936). Fotografía disponible de Atami City Office, (2010). Fotografía disponible en: [http://www.city.atami.shizuoka.jp/page.php?p\\_id=641](http://www.city.atami.shizuoka.jp/page.php?p_id=641)

Img. 23. Bruno Taut. Residencia Hyūga, Shizuoka, Japón, (1936), Fotografía realizada por Hiroaki Misawa. Imagen extraída de *Bruno Taut 1880-1938*, por Manfred Speidel, (1994). Nagano: Sezon Museum of Art. Fotografía disponible en: <http://www.geocities.co.jp/Hollywood/2964/2013/60geppa/geppa.htm>

Img. 24. El Palacio de retiro imperial Katsura, Kioto, Japón, (el siglo XVII). Imagen extraída de *El Palacio de retiro imperial Katsura*, por Saitou Hidetoshi, (1982). Tokio: Shogakukan.

Fotografía realizada por Okamoto Shigeo. Fotografía disponible en: <http://www.geocities.co.jp/Hollywood/2964/2013/60geppa/geppa.htm>

Img. 25. Reyner Banham y François Dallegret, *A Home is Not a House*, (1965). Imagen extraída de *A Home is Not a House* por Reyner Banham (1965), en *Art in America Number Two*, abril, p. 113.

Disponible en <http://studio4postindustrial.files.wordpress.com/2011/04/banham-home-is-not-a-house-1.pdf>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 26. Reyner Banham y François Dallegret, *El óvulo ambiental* (Environmente Bubble). Imagen extraída de *A Home is Not a House* por Reyner Banham (1965), en *Art in America Number Two*, abril, p. 113. Disponible en <http://studio4postindustrial.files.wordpress.com/2011/04/banham-home-is-not-a-house-1.pdf>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 27. Philip Johnson, “Casa de cristal” (The Glass House), Connecticut, EE. UU., (1945-49). Fotografía realizada por Eirik Johnson, Imagen disponible en <http://philipjohnsonglasshouse.org/history/buildings/glasshouse/>

Img. 28. Panteón de Roma. Dibujo contemporáneo. Imagen extraída de *Jian zhu fong ge xue* (Estudio de tendencias estilísticas de la arquitectura), p. 34, por Wilfred Koch, traducido por Yingshi Chen, (2009), Taipei: Long Sea International Book.

Img. 29. Panteón de Roma. Dibujo contemporáneo. Imagen extraída de *Jian zhu fong ge xue* (Estudio de tendencias estilísticas de la arquitectura), p. 34, por Wilfred Koch, traducido por Yingshi Chen, (2009), Taipei: Long Sea International Book.

Img. 30. Timgad, Argelia. El tercer campamento. Dibujo contemporáneo. Imagen extraída de *Jian zhu fong ge xue* (Estudio de tendencias estilísticas de la arquitectura), p.393, por Wilfred Koch, traducido por Yingshi Chen, (2009), Taipei: Long Sea International Book.

Img. 31. Timgad, Argelia. La vista del campamento desde el teatro. Fotografía realizada por the dreamer girl. Imagen disponible en <http://blog.udn.com/amanda55/6355140>

Img. 32. Eduardo Chillida. *Proyecto Tindaya*. Plano geométrico que identifica la estructura del proyecto. Imagen reproducida por Iván Vélez. Extraída de “Tindaya, un

panteón circularcita”, por Iván Vélez, en la revista *El Catoblepas*, no. 85, (marzo de 2009), p.12. Disponible en <http://nodulo.org/ec/2009/n085p12.htm>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 33. Eduardo Chillida. *Proyecto Tindaya*, proyecto no realizado. Montaje del proyecto. Imagen reproducida por Iván Vélez. Extraída de “Tindaya, un panteón circular” de Iván Vélez en la revista *El Catoblepas*, nº 85, (marzo de 2009), p. 12. Disponible en <http://nodulo.org/ec/2009/n085p12.htm>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 34. Construcción con sacos de tierra. Cataluña. Fotografías realizadas por miembros de la comunidad Calcases y por Yiju Chen. (Septiembre de 2013).

Img. 35. Asentamiento en Bou Thrarar, Morruecos. Imagen extraída de *Xiang shi jie ju luo xue xi* [Aprender con asentamientos del mundo], (p. 53) Yun Wang, 2012, Beijing: Zhong guo jian zhu gong ye chu ban she.

Img. 36. Auto bioconstrucción con paja, Cantabria. Fotografía realizada por Robert Alcock. (Junio de 2012).

Img. 37. Auto bioconstrucción con paja, Covilhã, Portugal. Fotografía realizada por Yiju Chen. (Mayo del 2012).

Img. 38. Cúpula de una casa de baños en Turquía. Imagen extraída de *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*, (fig. 154), de Bernard Rudofsky (1974), London: Academy Editions.

Img. 39. Decoración del muro hecho con *cob* en la comunidad Calcases, Cataluña. Fotografía realizada por los habitantes de la comunidad Calcases, Cataluña. (2012).

Img. 40. Preparación para muro de adobe en la comunidad Calcases, Cataluña. Fotografía realizada por los habitantes de la comunidad Calcases, Cataluña. (2012).

Img. 41. Taller de *cob* impartido por Javier Ovejero en la segunda feria de las energías limpias y construcción bioclimática, Narón, Galicia. Fotografía realizada por Yiju Chen. (Mayo de 2012).

Img. 42. Construcción de muro de *cob* en la comunidad de Calcases, Cataluña. Fotografía realizada por los habitantes de la comunidad Calcases, Cataluña.

Img. 43. Proyecto coordinado por Mali Wu. *Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek*. (2011-2012). Acciones culturales comunitarias realizadas en Zhuwei, Taipei, Taiwán. Imagen extraída de <http://eco-publicart.org/art-as-environment-a-cultural-action-at-the-plum-tree-creek/>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 44. Proyecto coordinado por Mali Wu. *Art as Environment: A Cultural Action at the Plum Tree Creek*. (2011-2012). Acciones culturales comunitarias realizadas en

Zhuwei, Taipei, Taiwán. Imagen extraída de [http://plumtreestreamproject.blogspot.com.es/2011/08/blog-post\\_3172.html](http://plumtreestreamproject.blogspot.com.es/2011/08/blog-post_3172.html). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 45. Proyecto coordinado por Morgan Puett y Mark Dion, Mildred's Lane. Proyecto en curso desde 1998. Pensilvania, EE. UU. Imagen extraída de <http://www.abcdesign.com/2009/06/29/j-morgan-puett-artistic-domesticating-at-its-finest/>. Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 46. Proyecto coordinado por Morgan Puett y Mark Dion, Mildred's Lane. Proyecto en curso desde 1998. Pensilvania, EE. UU. Fotografía realizada por A.L. Steiner (2011 ). Imagen extraída de: [http://athenakokoronis.blogspot.com.es/2011/02/blog-post\\_04.html](http://athenakokoronis.blogspot.com.es/2011/02/blog-post_04.html). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 47. Proyecto coordinado por Morgan Puett y Mark Dion, Mildred's Lane. Proyecto en curso desde 1998. Pensilvania, EE. UU. Imagen extraída de: <http://www.abcdesign.com/2009/06/29/j-morgan-puett-artistic-domesticating-at-its-finest/>. Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 48. Proyecto coordinado por Morgan Puett y Mark Dion, Mildred's Lane. Proyecto en curso desde 1998. Pensilvania, EE. UU. Imagen extraída de: <http://www.abcdesign.com/2009/06/29/j-morgan-puett-artistic-domesticating-at-its-finest/>. Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 49. Imagen extraída de <http://www.plausibleartworlds.org/book/export/html/122>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 50: AAA, *R-urban*. Idea sobre la ubicación de las actividades que llevan a cabo los principios de *R-urban*. Imagen extraída de “R-urban Resilience”, por Constantin Petcou y Doina Petrescu, en *Atlas Geography Architecture and Change in an Interdependent World*, por Renata Tyszczyk, Joe Smith y Melissa Butcher, (2012), p. 67. London: Black Dog Publishing. Disponible en [http://r-urban.net/wp-content/uploads/2012/01/R-Urban-resilience\\_Atlas.pdf](http://r-urban.net/wp-content/uploads/2012/01/R-Urban-resilience_Atlas.pdf). Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 51. AAA, *R-urban*. Las actividades que llevan a cabo los principios de *R-urban*. Imagen extraída de <http://r-urban.net/en/files/2014/07/cooking-atelier.jpg>. Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 52. AAA, *R-urban*. Las actividades que llevan a cabo los principios de *R-urban*. Imagen extraída de <http://r-urban.net/en/files/2014/04/taj6.jpg>. Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 53. AAA, *R-urban*. Las actividades que llevan a cabo los principios de *R-urban*. Imagen extraída de [http://r-urban.net/en/files/2014/06/DSC\\_0401.jpg](http://r-urban.net/en/files/2014/06/DSC_0401.jpg). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 54. AAA, *R-urban*. Estructura temporal de Agrocité. Imagen extraída de <http://r-urban.net/wp-content/uploads/2014/04/platform2.jpg>. Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 55. AAA. *R-urban*. Plan sobre las instalaciones locales que proveen el agua, la energía, el sistema del reciclaje y la comida, para cerrar el círculo de la energía. Imagen extraída de “R-urban Resilience”, por Constantin Petcou y Doina Petrescu, en *Atlas Geography Architecture and Change in an Interdependent World*, por Renata Tyszczyk, Joe Smith y Melissa Butcher, (2012), p. 68. London: Black Dog Publishing. Disponible en [http://r-urban.net/wp-content/uploads/2012/01/R-Urban-resilience\\_Atlas.pdf](http://r-urban.net/wp-content/uploads/2012/01/R-Urban-resilience_Atlas.pdf). Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 56. Taller sobre la economía de mujeres que viven en el entorno rural (2012), realizado por Eco Nomadic School en Höfen y Sulzbürg, Alemania. Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/kathrin\\_boehm\\_report.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/kathrin_boehm_report.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 57. Taller sobre la economía de mujeres que viven en el entorno rural (2012), realizado por Eco Nomadic School en Höfen y Sulzbürg, Alemania. Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/kathrin\\_boehm\\_report.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/kathrin_boehm_report.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 58. Taller sobre la economía de mujeres que viven en el entorno rural (2012), realizado por Eco Nomadic School en Höfen y Sulzbürg, Alemania. Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/kathrin\\_boehm\\_report.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/kathrin_boehm_report.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 59. Eco Nomadic School, Visita de campo realizada en Brezoi, Rumania (2012). Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/brezoi\\_report\\_kboehm29\\_05\\_2012\\_133949.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/brezoi_report_kboehm29_05_2012_133949.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 59-63. Eco Nomadic School, Visita de campo realizada en Brezoi, Rumania (2012). Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/brezoi\\_report\\_kboehm29\\_05\\_2012\\_133949.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/brezoi_report_kboehm29_05_2012_133949.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 60. Eco Nomadic School, Visita de campo realizada en Brezoi, Rumania (2012). Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/brezoi\\_report\\_kboehm29\\_05\\_2012\\_133949.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/brezoi_report_kboehm29_05_2012_133949.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 61. Eco Nomadic School, Visita de campo realizada en Brezoi, Rumania (2012). Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/brezoi\\_report\\_kboehm29\\_05\\_2012\\_133949.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/brezoi_report_kboehm29_05_2012_133949.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 62. Eco Nomadic School, Visita de campo realizada en Brezoi, Rumania (2012). Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/brezoi\\_report\\_kboehm29\\_05\\_2012\\_133949.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/brezoi_report_kboehm29_05_2012_133949.pdf). Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 63. Eco Nomadic School, Visita de campo realizada en Brezoi, Rumania (2012). Imagen extraída de [http://www.myvillages.org/uploads/brezoi\\_report\\_kboehm29\\_05\\_2012\\_133949.pdf](http://www.myvillages.org/uploads/brezoi_report_kboehm29_05_2012_133949.pdf) . Fecha del último acceso: 2 de septiembre de 2015.

Img. 64. Comunidad ejemplar. Montaje de fotografía. En Manzini, E., & Jégou, F. (2003). *Sustainable Everyday-scenario of Urban Life*, Milan: Edizioni Ambiente. P. 166

Img. 65. Comunidad ejemplar. Montaje de fotografía. En Manzini, E., & Jégou, F. (2003). *Sustainable Everyday-scenario of Urban Life*, Milan: Edizioni Ambiente. P. 166

Img. 66. Comunidad ejemplar. Montaje de fotografía. En Manzini, E., & Jégou, F. (2003). *Sustainable Everyday-scenario of Urban Life*, Milan: Edizioni Ambiente. P. 174

Img. 67. Comunidad ejemplar. Montaje de fotografía. En Manzini, E., & Jégou, F. (2003). *Sustainable Everyday-scenario of Urban Life*, Milan: Edizioni Ambiente. P. 174

Img. 68. Comunidad ejemplar. Montaje de fotografía. En Manzini, E., & Jégou, F. (2003). *Sustainable Everyday-scenario of Urban Life*, Milan: Edizioni Ambiente. P. 182

Img. 69. Mierle Laderman Ukeles. *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, (1976). Whitney Museum of American Art Downtown, New York, EE.UU. Fotografía cortesía de Ronald Feldman Fine Arts. Imagen extraída de *Dialogues in public art: interviews with Vito Acconci, John Ahearn... [et al.]*, p. 309, por Tom Finkelpearl, (2000). Massachusetts: The MIT Press.

Img. 70. Aviva Rahamani. Detalles de las instalaciones realizadas para el proyecto *Ghost Nets*. (1991-2000). Imágenes realizadas para la exposición “Called to Action” (2007). Coordinado por Lillian Ball en la galería Art Sites de Nueva York. Imagen extraída de <http://www.ghostnets.com/ghostnets.html>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 71. Aviva Rahmani. *Ghost Net Site*. (1991-2000). Extracto digitalizado del dibujo realizado en el papel de calco sobre el collage de la fotografía. Imagen extraída de <http://www.ghostnets.com/ghostnets.html>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 72: Mel Chin. *Fundred Dollar Bill Project*, Nueva Orleans, EE.UU., (en curso desde 2006). Imagen extraída de <http://melchin.org/oeuvre/operation-paydirtfundred-dollar-bill-project>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 73. Casa de seguridad para *Paydirt Operation*, Nueva Orleans, EE.UU., (2008-2010). Imagen extraída de [http://fundred.org/Operation\\_Paydirt/public\\_html/Operation\\_Paydirt/safehouse-2/](http://fundred.org/Operation_Paydirt/public_html/Operation_Paydirt/safehouse-2/) Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 74. Dibujos en los billetes de cien dólares para *Fundred Dollar Bill Project*. Imagen extraída de SMU Meadows (editor de vídeo), (24 de mayo de 2011). *Freedom of the City Symposium: Mel Chin- Operation Paydirt & Fundred Dollar Bill Project*. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=xEIrdBz7GQ>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 75. Mel Chin. *Revival Field*. Plantas y cercado industrial instalados en un vertedero de residuos tóxicos. El vertedero de *Pig's Eye*, en St. Paul, Minneapolis, EE.UU., (proyecto en curso desde 1991). Imagen extraída de <http://www.artsconnected.org/resource/printImage/85880>. Fecha del último acceso: 24 de junio de 2015.

Img. 76. Adaptación de *Transdisciplinary Lecture: Mel Chin, Artist*, por *The New School* (productor del vídeo). (14 de diciembre de 2010). Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=VnibKAEJpoE&feature=endscreen>. Fecha del último acceso: 24 de abril de 2015.

Img. 77. Lakabe. En Navarra. (Proyecto en curso desde los años 80). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de mayo de 2013).

Img. 78. Lakabe. En Navarra. (Proyecto en curso desde los años 80). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de mayo de 2013).

Img. 79. Lakabe. En Navarra. (Proyecto en curso desde los años 80). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de mayo de 2013).

Img. 80: Lakabe. En Navarra. (Proyecto en curso desde los años 80). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de mayo de 2013).

Img. 81. Aritzuren. Navarra. (Proyecto en curso desde 1995). Fotografiado por Yiju Chen. (23 de julio de 2013).

Img. 82. Aritzuren. Navarra. (Proyecto en curso desde 1995). Fotografiado por Yiju Chen. (23 de julio de 2013).

Img. 83. Aritzuren. Navarra. (Proyecto en curso desde 1995). Se muestra el estado de la casa y el calendario para la distribución del trabajo. Fotografiado por Yiju Chen. (23 de julio de 2013).

Img. 84. Aritzuren. Navarra. (Proyecto en curso desde 1995). Fotografiado por Yiju Chen. (23 de julio de 2013).

Img. 85. El mapa de la localización de los pueblos abandonados, repoblado u ocupados en Aoiz. Fotografía realizada por Yiju Chen. (27 de mayo de 2013).

Img. 86. Calcases. Cataluña. (En curso desde 2007). Fotografías realizadas por miembros de Calcases a lo largo del proyecto y por Yiju Chen el 5 del agosto de 2013.

Img. 87. Calcases. Cataluña. (En curso desde 2007). Fotografías realizadas por miembros de Calcases a lo largo del proyecto y por Yiju Chen el 5 del agosto de 2013.

Img. 88. Calcases. Cataluña. (En curso desde 2007). Fotografías realizadas por miembros de Calcases a lo largo del proyecto y por Yiju Chen el 5 del agosto de 2013.

Img. 89. Calcases. Cataluña. (En curso desde 2007). Fotografías realizadas por miembros de Calcases a lo largo del proyecto y por Yiju Chen el 5 del agosto de 2013.

Img. 90. Amayuelas de Abajo. Palencia. (Proyecto en curso desde los años 90). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (4 de agosto de 2013).

Img. 91. Amayuelas de Abajo. Palencia. (Proyecto en curso desde los años 90). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (4 de agosto de 2013).

Img. 92. Amayuelas de Abajo. Palencia. (Proyecto en curso desde los años 90). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (4 de agosto de 2013).

Img. 93. Amayuelas de Abajo. Palencia. (Proyecto en curso desde los años 90). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (4 de agosto de 2013).

Img. 94. Esta es una Plaza. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de abril de 2013).

Img. 95. Esta es una Plaza. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de abril de 2013).

Img. 96. Esta es una Plaza. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de abril de 2013).

Img. 97. Esta es una Plaza. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (28 de abril de 2013).

Img. 98. El Huerto urbano de La Ventilla. Madrid. (Proyecto en curso desde 2009). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (18 de julio de 2011).

Img. 99. El Huerto urbano de La Ventilla. Madrid. (Proyecto en curso desde 2009). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (18 de julio de 2011).

Img. 100. El Huerto urbano de La Ventilla. Madrid. (Proyecto en curso desde 2009). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (18 de julio de 2011).

Img. 101. El Huerto urbano de La Ventilla. Madrid. (Proyecto en curso desde 2009). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (18 de julio de 2011).

Img. 102. El Campo de la Cebada. Madrid. (Proyecto en curso desde 2011). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (5 de abril, 2013).

Img. 103. El Campo de la Cebada. Madrid. (Proyecto en curso desde 2011). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (5 de abril, 2013).

Img. 104. El Campo de la Cebada. Madrid. (Proyecto en curso desde 2011). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (5 de abril, 2013).

Img. 105. El Campo de la Cebada. Madrid. (Proyecto en curso desde 2011). Fotografías realizadas por Yiju Chen. (5 de abril, 2013).

Img. 106. La Tabacalera. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Imagen extraída de <http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapies/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015. Fotografías realizadas por Pepe Ruiz (27 de junio de 2010). Disponible en <https://www.flickr.com/photos/tabacaleralavapies/4746050814/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 107. La Tabacalera. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Imagen extraída de <http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapies/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015. Fotografías realizadas por Pepe Ruiz (27 de junio de 2010). Disponible en <https://www.flickr.com/photos/tabacaleralavapies/4746050814/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 108. La Tabacalera. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Imagen extraída de <http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapies/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015. Fotografías realizadas por Pepe Ruiz (27 de junio de 2010). Disponible en <https://www.flickr.com/photos/tabacaleralavapies/4746050814/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 109. La Tabacalera. Madrid. (Proyecto en curso desde 2010). Imagen extraída de <http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapies/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015. Fotografías realizadas por Pepe Ruiz (27 de junio de 2010). Disponible en <https://www.flickr.com/photos/tabacaleralavapies/4746050814/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 110. BAH. Madrid. (Proyecto en curso desde 2000). Fotografías realizadas por miembros de BAH sobre el domingo verde y por Yiju Chen sobre la recogida de las verduras en La Tabacalera. (4 de septiembre de 2012).

Img. 111. BAH. Madrid. (Proyecto en curso desde 2000). Fotografías realizadas por miembros de BAH sobre el domingo verde y por Yiju Chen sobre la recogida de las verduras en La Tabacalera. (4 de septiembre de 2012).

Img. 112. BAH. Madrid. (Proyecto en curso desde 2000). Fotografías realizadas por miembros de BAH sobre el domingo verde y por Yiju Chen sobre la recogida de las verduras en La Tabacalera. (4 de septiembre de 2012).

Img. 113. BAH. Madrid. (Proyecto en curso desde 2000). Fotografías realizadas por miembros de BAH sobre el domingo verde y por Yiju Chen sobre la recogida de las verduras en La Tabacalera. (4 de septiembre de 2012).



Img. 114. Surco a Surco. Madrid. (Proyecto en curso desde 2003). Fotografías realizadas por Yiju Chen en La Iglesuela, Toledo. (19 de mayo de 2012).

Img. 115. Surco a Surco. Madrid. (Proyecto en curso desde 2003). Fotografías realizadas por Yiju Chen en La Iglesuela, Toledo. (19 de mayo de 2012).

Img. 116. Surco a Surco. Madrid. (Proyecto en curso desde 2003). Fotografías realizadas por Yiju Chen en La Iglesuela, Toledo. (19 de mayo de 2012).

Img. 117. Surco a Surco. Madrid. (Proyecto en curso desde 2003). Fotografías realizadas por Yiju Chen en La Iglesuela, Toledo. (19 de mayo de 2012).

Img. 118. El entorno donde trabaja el agricultor al que hemos entrevistado. Palencia. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (29 de julio de 2013).

Img. 119. El entorno donde trabaja el agricultor al que hemos entrevistado. Palencia. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (29 de julio de 2013).

Img. 120. El entorno donde trabaja el agricultor al que hemos entrevistado. Palencia. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (29 de julio de 2013).

Img. 121. El entorno donde trabaja el agricultor al que hemos entrevistado. Palencia. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (29 de julio de 2013).

Img. 122. La huerta de Cardedeu en Cataluña. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (22 de agosto de 2013).

Img. 123. La huerta de Cardedeu en Cataluña. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (22 de agosto de 2013).

Img. 124. La huerta de Cardedeu en Cataluña. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (22 de agosto de 2013).

Img. 125. La huerta de Cardedeu en Cataluña. Fotografías realizadas por Yiju Chen. (22 de agosto de 2013).

Img. 126. Canyaviva, el proyecto *Mirador*, Sagunto, (2007). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 127. Canyaviva, Domo sonrisa, Sant Joan de Moró, Castellón, (2011). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 128. Canyaviva, Domo sonrisa, Sant Joan de Moró, Castellón, (2011). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 129. Canyaviva, Domo sonrisa, Sant Joan de Moró, Castellón, (2011). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 130. Canyaviva, Domo sonrisa, Sant Joan de Moró, Castellón, (2011). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 131. Canyaviva, Domo sonrisa, Sant Joan de Moró, Castellón, (2011). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 132. Canyaviva, Domo sonrisa, Sant Joan de Moró, Castellón, (2011). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 133. Canyaviva, Domo sonrisa, Sant Joan de Moró, Castellón, (2011). Fotografía realizada por Mauricio, Ismael y Yiju Chen. (11-30 de agosto de 2011).

Img. 134. Proyecto Karuna, el Hoyo de Pinares (Ávila). Fotografía realizada por Yuwen Lu. (2013).

Img. 135. Proyecto Karuna, el Hoyo de Pinares (Ávila). Fotografía realizada por Yuwen Lu. (2013).

Img. 136. Proyecto Karuna, el Hoyo de Pinares (Ávila). Fotografía realizada por Yuwen Lu. (2013).

Img. 137. Proyecto Karuna, el Hoyo de Pinares (Ávila). Fotografía realizada por Yuwen Lu. (2013).

Img. 138. Kune Povas. Construcciones con sacos de tierra en Pajares de Fresno, Segovia, (2011). Las fotografías realizadas por Miguel Blas Bueno. (2011).

Img. 139. *Tienes tierra tienes casa*. Construcciones con sacos de tierra en Pajares de Fresno en Cuéllar, Segovia. (2011). Las fotografías realizadas por Yiju Chen. (2011).

Img. 140. Kune Povas. Construcciones con sacos de tierra en Pajares de Fresno, Segovia, (2011). Las fotografías realizadas por Miguel Blas Bueno. (2011).

Img. 141. *Tienes tierra tienes casa*. Construcciones con sacos de tierra en Pajares de Fresno en Cuéllar, Segovia. (2011). Las fotografías realizadas por Yiju Chen. (2011).

Img. 142: Lucía Loren. *Artesanía de un surco*. Puebla, Madrid, (2009). Imagen extraída de <http://elblogdefarina.blogspot.com.es/2011/02/el-bosque-hueco.html>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 143. Michael Singer, *Lily Pond Ritual Series 7/75*. Bambú y cuerda de yute. Parque de Harriman State, Nueva York, EE. UU., (1975). Imagen extraída de <http://www.michaelsinger.com/project/select-outdoor-sculpture/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 144: Michael Singer, *First Gate Ritual Series 4/79*. Bambú, carrizo, cuerda de yute. Parque de DeWeese, ciudad de Dayton, Ohio, EE. UU., (1979). Imagen extraída de <http://www.michaelsinger.com/project/select-outdoor-sculpture/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 145. La práctica del senderismo por el riachuelo del Ciruelo en el proyecto *El arte como medio ambiente: una acción cultural en el riachuelo del Ciruelo*, Taipei, Taiwán, (2012). Imagen extraída de <http://plumtreestreamproject.blogspot.com.es/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 146. La práctica del senderismo por el riachuelo del Ciruelo en el proyecto *El arte como medio ambiente: una acción cultural en el riachuelo del Ciruelo*, Taipei, Taiwán, (2012). Imagen extraída de <http://plumtreestreamproject.blogspot.com.es/>. Fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 147. Caspar David Friedrich. *El caminante sobre el mar de nubes*, (1818). Óleo sobre tela. 94,8cm x 74,8cm. Kunsthalle de Hamburg. Hamburgo, Alemania. Imagen extraída de <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/friedrich/> fecha del último acceso: 25 de abril de 2015.

Img. 148. La reparación de la Gran Mezquita de Djenné, Mali. Imagen extraída de *Islamic Architecture in Mali*. Fotografía realizada por Takeo Kamiya, (S.F.). Disponible en [http://www.kamit.jp/27\\_mali/mal\\_eng.htm](http://www.kamit.jp/27_mali/mal_eng.htm). Fecha del último acceso: 26 de abril de 2015

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Planificaciones del uso sobre los terrenos alrededores de una casa rural. Figura extraída de *Permaculture: Principles & Pathways beyond Sustainability*, p. 139, por David Holmgren (2011), Hampshire: Permanent Publications. Traducida por Yiju Chen.

Fig. 2. Relación entre arte y sociedad. Imagen reproducida de *Transdisciplinary Lecture: Mel Chin, Artist* por Yiju Chen (2012).

Fig. 3. Esquema sobre el arte que se genera en base a la experiencia estética del público. Yiju Chen, (2012).

Fig. 4. Estructura de la presente investigación. Elaborada por Yiju Chen, (2015).

Fig. 5. Estructura que muestra la intersección de dos conceptos principales. Elaborada por Yiju Chen, (2014).

Fig. 6. Estructura que muestra la intersección de dos conceptos principales. Elaborada por Yiju Chen, (2014).

Fig. 7. Estructura que muestra la intersección de dos conceptos principales. Elaborada por Yiju Chen, (2014).

Fig. 8. Combinación de los fundamentos y de las codificaciones axiales que muestran la estructura del modo perceptivo dialógico. Elaborada por Yiju Chen, (2014).